

JEAN-MICHEL ADAM

LES TEXTES : TYPES ET PROTOTYPES

RÉCIT, DESCRIPTION, ARGUMENTATION, EXPLICATION ET DIALOGUE



NATHAN
UNIVERSITÉ

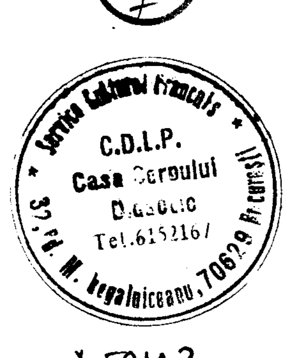
Collection créée par Henri Mitterand

Série « Linguistique »

Jean-Michel Adam
Professeur de linguistique française à l'Université de Lausanne

Les textes : types et prototypes

Récit, description, argumentation, explication et dialogue



Troisième édition
revue et corrigée

NATHAN

Du même auteur :

Le Texte narratif
Le Texte descriptif

Dans la même collection :

Les Études littéraires
par J. Rohou

La Didactique du Français
par G. Guillo, A. Couprie

La Didactique à l'oral du CAPES de lettres modernes
par A. Bouillaguet

La Poétique des textes
par J. Milly

La Périphérie des textes
par P. Lane

Précis d'analyse littéraire
par M. Patillon

Éléments de rhétorique classique
par M. Patillon

ISBN 209 190756-X
9, rue Méchain – 75014 Paris



À Emmanuel et Ségolène.

Avant-propos

Le problème des types constitue depuis Russel l'un des centres de la réflexion en logique. Il se pose avec acuité dans ce que l'on appelle les sciences humaines. Dans tous les cas, il s'agit d'une catégorisation relativement intuitive grâce à laquelle ensuite un système de propositions devient possible.

(Sumpf 1969 : 46)

Any native speaker of a language will in principle be able to make a distinction between a poem and a handbook of mathematics, between an article in the newspaper and a questionnaire. This implies that he has the initial ability to differentiate the universe of texts and to recognize different types of texts. We shall claim [...] that this fundamental ability is part of linguistic competence. We shall argue at the same time that this competence must be a textual competence.

(Van Dijk 1972 : 297-298)

Ces dernières années, dans le domaine francophone, les numéros 56 et 62 de *Pratiques* (1987 et 1989), 74 de *Langue française* (1987), 79 du *Français aujourd'hui* (1987) et 83 des *Études de linguistique appliquée* (1991) ont été consacrés aux typologies de textes et de discours ou aux types de textes. Les numéros de revues et les ouvrages de synthèse sur l'argumentation, la description, le récit, l'explication et la conversation se sont également multipliés, attestant les progrès des analyses partielles de ces cinq grandes formes héritées de la tradition rhétorique et des manuels de composition classiques.

La recherche de classements typologiques a pu paraître limitée au champ de la didactique du français langue maternelle, étrangère et seconde ou encore au domaine de la littérature (à travers la théorie des genres) car les linguistes ont, pour leur part, souvent exprimé une certaine méfiance à l'encontre de toute typologie des textes. J. Molino, par exemple, représente bien la tendance radicale qui met en question l'idée même de linguistique du texte. Il déclare, à propos de la typologie des textes :

> Malgré les nombreuses recherches consacrées à cette question, les conclusions auxquelles on aboutit ne sont guère encourageantes : les classifications

> maniables — celles par exemple qui distinguent (cf. Werlich) description, récit, exposition, argumentation, instruction — ne sont pas distinctives et ne fournissent qu'un cadre vague sans garantie d'homogénéité ni de régularité, tandis que les classifications qui visent à être homogènes, rigoureuses, monotypiques et exhaustives sont contraintes de se perdre dans une ramification sans limites qui les rend rapidement inutilisables sans qu'elles soient plus assurées. Ce qui nous conduit à la thèse suivante : *il ne saurait exister de théorie générale du discours ou du texte.* (1990 : 161)

« La typologie des textes est un domaine qui m'a toujours paru extrêmement délicat et je m'y suis peu risqué », note, quant à lui, M. Charolles (1990 : 9) en reconnaissant toutefois que les enseignants, qui travaillent forcément sur des textes et ont pour objet naturel de réflexion les discours des élèves, des médias, de la littérature, sont bien obligés de se poser des questions relatives aux classements de ces textes et discours. B. Combettes, autre spécialiste de linguistique textuelle, distingue fort justement les recherches qui semblent curieusement avoir la typologie pour seule finalité de celles qui, « explicitement ou implicitement, ne considèrent pas la construction d'une typologie comme une fin en soi, mais comme la possibilité de mettre les types de textes en relation avec "autre chose", cet autre chose étant en l'occurrence, majoritairement, le domaine linguistique » (1990 : 14). C'est bien le sens du présent ouvrage : la typologie qui va être exposée n'a de sens que dans un cadre théorique plus large, que le chapitre 1 exposera et que mes *Éléments de linguistique textuelle* (Mardaga 1990) détaillent plus largement.

L'hypothèse de l'existence d'un petit nombre de types séquentiels de base — types monogérés narratif, descriptif, argumentatif et explicatif ainsi que type polygéré dialogal — a pour but de théoriser de façon unifiée l'hétérogénéité compositionnelle des discours. Cette hypothèse a aussi pour finalité, dans l'esprit de la citation de J. Sumpf donnée en exergue, de tenir compte d'une catégorisation relativement intuitive et proche des jugements spontanés des sujets à partir de laquelle, sous certaines conditions, il deviendra possible de développer un certain nombre de propositions théoriques. L'opposition récit/non récit, acquise très tôt, semble admise par la plupart des sujets parlants (je ne me prononce pas sur l'universalité de cette distinction malgré les observations accumulées dans des cultures très diverses). Que les linguistes le veuillent ou non, comme la réflexion de T.A. Van Dijk citée en exergue en témoigne (en termes de compétence linguistique élargie), la catégorisation des textes fait partie des activités cognitives spontanées des sujets : « Toute activité intellectuelle conduit celui qui la pratique à créer des distinctions et à construire des types à l'intérieur de l'objet d'analyse » (Dispaux 1984 : 99). Dans un ouvrage récent et dans une perspective pourtant toute différente, G. Kleiber le rappelle : « Catégorisation et catégories sont les éléments fondamentaux, la plupart du temps inconscients, de notre organisation de l'expérience » (1990 : 13). Sans l'existence de telles catégories, notre appréhension des énoncés produits serait probablement impossible : nous serions submergés par la diversité absolue, par une impression chaotique que les régularités syntaxiques ne compenseraient certainement pas. La thèse linguistique de l'échelle ascendante de liberté, qui laisse entendre qu'au-delà de la syntaxe il n'existe plus la moindre organisation réglée, a trop longtemps compromis les recherches linguistiques. L'influence des sciences cognitives, les travaux sur les « grammaires floues » (Kleiber et Riegel 1978, Sinaceur 1978) et sur le caractère modulaire de la langue ont heureusement modifié le paysage linguistique contemporain. Il est aujourd'hui assez communément admis que, bon gré mal gré, le linguiste doit — à ses risques et périls, bien sûr — s'aventurer en direction du texte-discours. De toute façon, comme le note M. Mahmoudian lui-même, à propos de ce qu'il nomme les dangers du classicisme : « Que la linguistique structurale se soit cantonnée dans l'étude de la phrase ne découle pas des principes théoriques qu'elle s'est donnés. Par exemple, la définition d'une langue par Martinet n'implique nullement que l'étude linguistique doit se limiter au cadre de la phrase » (1989 : 221-222).

Les recherches sur les catégorisations humaines menées en psychologie cognitive, et surtout utilisées aujourd'hui dans le domaine de la sémantique lexicale, ont eu une influence déterminante sur l'esprit général du présent ouvrage. Pour parler de typologie en linguistique du texte, il fallait en effet pouvoir dégager la réflexion de l'idéal scientiste des catégories gouvernées par des conditions nécessaires et suffisantes. C. Vandeloise, dans la présentation du numéro 53 de la revue *Communications,* résume l'esprit de ce changement de perspective :

> Plutôt que d'adapter sa méthodologie à la nature de son objet d'étude, il semble que la linguistique contemporaine ait postulé un objet conforme à ses méthodes, un postulat que l'étude empirique de la catégorisation humaine ne vient pas conforter. En admettant que le langage est explicable par des tendances plutôt que par des règles absolues, la sémantique cognitive renonce aux exigences des sciences exactes, mais des aspects primordiaux du langage ne peuvent être révélés sans ce type d'analyse. (1991 : 4)

Pour ce qui est du traitement cognitif des textes, de nombreuses recherches modélisent les processus de compréhension et de production en se référant à des schémas textuels prototypiques définis comme des « représentations, progressivement élaborées par les sujets au cours de leur développement, des propriétés superstructurelles des textes canoniques que leur culture reconnaît et que, souvent, leur langue nomme » (Brassart 1990 : 300). La maîtrise de ces représentations schématiques prototypiques semble avoir des conséquences sur le stockage des informations traitées en cours de compréhension et sur la recherche des blocs d'informations par stratégies d'anticipation. Les difficultés de compréhension de textes oraux comme écrits que connaissent les sujets novices ou non experts semblent s'expliquer, en partie du moins,

par la non-maîtrise de schémas textuels prototypiques. S. Ehrlich (1985), par exemple, explique les écarts entre lecteurs lents et rapides non seulement par des capacités inégales de déchiffrage et/ou une maîtrise inégale du thème abordé dans le texte lu, mais également par des différences sensibles de construction, sous le contrôle de schémas textuels prototypiques, d'une représentation organisée et hiérarchisée du contenu sémantique du texte. Nombre de travaux sur la production écrite confirment le rôle de tels schémas disponibles en mémoire à long terme sur les activités de planification et de révision. C. Bereiter et M. Scardamalia (1982 et 1987) montrent que novices et non-experts « ne disposent pas (encore) de ces schémas et n'ont pas automatisé un certain nombre de savoir-faire de "bas niveau" (graphiques, orthographiques, syntaxiques...). Ils doivent donc consacrer une part importante de leur attention à régler ces micro-problèmes linguistiques au fur et à mesure qu'ils se présentent dans la mise en mots, au détriment de la composition d'ensemble puisque la capacité de traitement de tout sujet est limitée et qu'aucune compensation ne peut être assurée par les schémas textuels prototypiques non ou peu disponibles chez eux. De là l'aspect texte-collage ou texte-tas de leurs productions » (Brassart 1990 : 301).

Bien sûr, toute entreprise de classification pose des problèmes. À plus forte raison quand on prétend passer les produits symboliques des pratiques discursives humaines au filtre d'un petit nombre de catégories élémentaires. De cette évidence ne peut que découler une saine méfiance ou, pour le moins, une prudence qui ne doit toutefois pas nous empêcher de formuler des hypothèses de travail. Comme l'écrit G. Dispaux : « Une définition qui n'aurait jamais posé aucun problème serait inutile. Il en va de même pour une typologie » (1984 : 102).

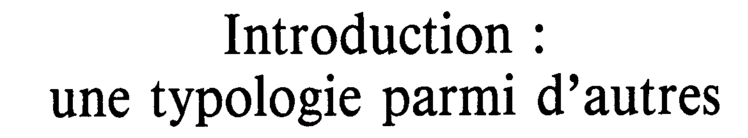
En m'intéressant à cinq types élémentaires, je choisis de partir de catégories culturellement préexistantes, c'est-à-dire « apprises de manière incidente et opératoires en tant que connaissances d'un groupe donné, en particulier à travers le langage » (Dubois 1991 : 11). Le rendement de cette hypothèse me paraît assez intéressant pour prendre le risque de donner ici une nouvelle version des thèses que je défends depuis quelques années déjà. Entre mes premières propositions, encore très proches de celles d'Egon Werlich (1975), et la mise au point présentée dans les pages qui suivent, l'évolution est sensible et la révision de certaines hypothèses traduit la dynamique d'une recherche qui est loin d'être achevée [1]. Pour des typologies linguistiques concurrentes, je renvoie simplement à Werlich (1975) qui ajoute aux quatre grands types

1. Pour se faire une idée des débats, je renvoie à la façon dont mes hypothèses sont discutées par E. Roulet et par R. Bouchard dans le numéro 83 des *Études de linguistique appliquée* (1991), par T. Virtanen et B. Warvik (1987) ou J.-J. Richer (1991), ainsi que, plus largement, aux synthèses de J.-L. Chiss (1987), A. Petitjean (1989), B. Schneuwly (1987) et H. Isenberg (1987).

(*description, narration, exposition* et *argumentation*) *l'instruction* ou *prescription* (texte *procédural* de Longacre) tandis que De Beaugrande et Dressler (1981) privilégient *description, narration* et *argumentation* et Bice Mortara Garavelli (1988) ajoute aux cinq types de Werlich un type *optatif* (actualisé par les souhaits, malédictions, conjurations, formules magiques, incantations, prières, pasquinade). Dans ces trois cas, seuls les textes monogérés sont pris en compte et le dialogue est ainsi tout naturellement exclu.

Confronté à l'hétérogénéité de tout discours et dans l'état présent de nos connaissances, mon propos n'est pas de mettre un point final au(x) débat(s) en cours en proposant une typologie de plus ou LA typologie définitive. J'espère seulement contribuer à une clarification de quelques-unes des questions qui se posent dans le champ de la théorie linguistique et, de façon urgente semble-t-il, dans la réflexion didactique. Comme le note J.-C. Milner dans *L'Amour de la langue* : « Si désintéressé que s'y veuille le chercheur, l'École est à ses basques et lui réclame des comptes » (1979 : 115). Si l'École sollicite encore le linguiste, c'est à présent — généralement du moins — sans illusions démesurées, sans cette attente hors de propos qui présida aux malentendus des années 1960-70. On sait définitivement que la linguistique ne révolutionnera pas l'enseignement des langues maternelles ou étrangères, on sait que nos recherches ne présentent pas les garanties idéales des sciences « dures », qu'elles ne sont pas immédiatement applicables, qu'elles doivent être repensées dans le cadre spécifique de la didactique et du terrain éducatif. Les quelques observations qui suivent ne sont donc à prendre que comme l'état présent de travaux de linguistique textuelle. Comme le dit encore J.-C. Milner : « Du savoir sur la langue, fût-il inscrit dans la science, on ne peut attendre d'autre usage qu'une rationalisation de la pédagogie » (1978 : 115). Si la réflexion engagée débouche sur une certaine rationalisation des démarches par les didacticiens et les pédagogues eux-mêmes, les objectifs du présent essai auront été largement dépassés [1].

1. Les pages qu'on va lire doivent beaucoup à tous ceux qui ont discuté mes hypothèses de travail : Jean-Paul Bronckart, Sylvie Durrer, Françoise Revaz et Eddy Roulet tout d'abord, à de plus lointains mais attentifs lecteurs comme Jean-Jacques Richer et Dominique Guy Brassart, à mes amis André Petitjean et Jean-Louis Chiss avec lesquels j'avais initialement envisagé de publier un ouvrage qui devait être aussi une synthèse des typologies actuelles.



Introduction : une typologie parmi d'autres

Deux théories explicatives rivales ne portent pas sur des phénomènes différents [...] mais sur des explications différentes des même faits. Le critère de choix d'une théorie dépend principalement de l'étendue et de la variété des phénomènes qu'un type unifié d'explication permet de subsumer : une théorie est supérieure à une autre parce que son pouvoir explicatif est plus grand.

(Kahn 1988 : 45)

1. Types élémentaires et hétérogénéité textuelle

Le linguiste qui exprime le plus nettement le besoin de classements typologiques est certainement Mikhaïl Bakhtine qui situe son propos aux frontières de la sociologie, de la philologie, de la linguistique et de la littérature. À propos des formes concrètes de discours dépendant des rapports de production et de la structure socio-politique, Bakhtine et Volochinov écrivent : « La *typologie* de ces formes est l'un des problèmes les plus vitaux pour le marxisme. [...] Chaque époque et chaque groupe social a son répertoire de formes de discours dans la communication socio-idéologique » (1977 : 40). Dans « Le problème du texte », la position exprimée par Bakhtine est extrêmement intéressante pour notre propos :

> Les formes de langue et les formes types d'énoncés, c'est-à-dire les genres du discours, s'introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue. Apprendre à parler c'est apprendre à structurer des énoncés (parce que nous parlons par énoncés et non par propositions isolées et, encore moins, bien entendu, par mots isolés). Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques). (1984 : 285)

La réflexion du linguiste russe a ceci d'original qu'elle étend les limites de la compétence linguistique des sujets au-delà de la phrase, dans la direction des « types relativement stables d'énoncés » (1984 : 266) et de ce qu'il appelle ailleurs la « syntaxe des grandes masses verbales » (1978 : 59), ces « grands ensembles verbaux : longs énoncés de la vie courante, dialogues,

discours, traités, romans » (*ibid.*). Outre le fait qu'il ne sépare pas les domaines de l'écrit et de l'oral, Bakhtine pense en même temps production et interprétation :

> Nous apprenons à mouler notre parole dans les formes du genre et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en pressentir le genre, en deviner le volume (la longueur approximative d'un tout discursif), la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin, autrement dit, dès le début, nous sommes sensibles au tout discursif qui, ensuite, dans le processus de la parole dévidera ses différenciations. Si les genres du discours n'existaient pas et si nous n'en avions pas la maîtrise, et qu'il nous faille les créer pour la première fois dans le processus de la parole, qu'il nous faille construire chacun de nos énoncés, l'échange verbal serait quasiment impossible. (1984 : 285)

S'il n'hésite pas à parler de types (relativement) stables d'énoncés, Bakhtine insiste sur l'extrême mobilité et sur la diversité des répliques brèves, du dialogue quotidien, du récit familier, de la lettre, qu'il considère comme des genres élémentaires du discours quotidien :

> Le locuteur reçoit donc, outre les formes prescriptives de la langue commune (les composantes et les structures grammaticales), les formes non moins prescriptives pour lui de l'énoncé, c'est-à-dire les genres du discours — pour une intelligence réciproque entre locuteurs ces derniers sont aussi indispensables que les formes de langue. Les genres du discours, comparés aux formes de langue, sont beaucoup plus changeants, souples, mais, pour l'individu parlant, ils n'en ont pas moins une valeur normative : ils lui sont donnés, ce n'est pas lui qui les crée. C'est pourquoi l'énoncé, dans sa singularité, en dépit de son individualité et de sa créativité, ne saurait être considéré comme une combinaison absolument libre des formes de langue. (1984 : 287)

Derrière certaines hésitations terminologiques et le caractère essentiellement programmatique des écrits du linguiste russe se profilent quand même deux hypothèses linguistiques fortes. La première a trait aux types relativement stables d'énoncés qu'il désigne comme genres du discours « premiers », présents aussi bien dans les genres littéraires (genres « seconds » par excellence) que dans les énoncés de la vie quotidienne. L'hypothèse bakhtinienne de « genres du discours » antérieurs — comme la langue elle-même — à la littérature, qu'ils dépassent par leur généralité, a le mérite de fonder la complexité des formes les plus élaborées sur un certain nombre de formes élémentaires qu'il faut probablement considérer comme prototypiques. En d'autres termes, des types relativement stables d'énoncés de base sont disponibles pour d'infinies combinaisons et transformations dans les genres « seconds ». Ainsi, la structure élémentaire de la séquence narrative se trouve à la base de l'épopée, de la fable, de la plupart des romans, des narrations théâtrales classiques d'exposition ou de dénouement, mais également du reportage et du fait divers journalistique, de la narration orale ou de l'anecdote

quotidienne. C'est à une hypothèse sur ces unités minimales de composition textuelle, formes fondamentales du langage ordinaire, que, déplaçant l'analyse de Bakhtine du champ socio-linguistique des genres discursifs en direction de celui plus étroitement linguistique de la textualité, seront consacrés les chapitres qui suivent.

La seconde hypothèse forte de Bakhtine a trait aux relations des unités (phrases ou propositions) avec le « tout de l'énoncé fini », son organisation compositionnelle :

> Tous nos énoncés disposent d'une forme type et relativement stable de structuration d'un tout. (1984 : 284)
> Lorsque nous choisissons un type donné de proposition, nous ne choisissons pas seulement une proposition donnée, en fonction de ce que nous voulons exprimer à l'aide de cette proposition, nous sélectionnons un type de proposition en fonction du tout de l'énoncé fini qui se présente à notre imagination verbale et qui détermine notre opinion. L'idée que nous avons de la forme de notre énoncé, c'est-à-dire d'un genre précis du discours, nous guide dans notre processus discursif. (1984 : 288)

Bien que Bakhtine n'explicite nulle part — à ma connaissance — comment s'articulent contexte socio-politique et choix d'une organisation compositionnelle, la linguistique contemporaine peut difficilement éviter de se demander quelles sont les limites de l'autonomie de la langue (règles phonétiques, lexicales, morphologiques, syntaxiques, sémantiques-logiques de base). Quelle est la part de la surdétermination du système par la mise en *texte* et en *discours* ? La mise en mots est-elle déterminée uniquement par des règles fondées en langue ou dépend-elle surtout des contraintes de l'interaction ? Roman Jakobson a souvent insisté sur le principe structural de la détermination des parties par le tout et du tout par les parties. La question de l'autonomie relative des parties (temps verbaux, règles d'accord, etc.) ne doit pas être négligée : tout en gardant des valeurs relativement autonomes, ces catégories d'une langue donnée subissent différentes modifications et spécifications dans le *cotexte*, d'une part, et dans le *contexte*, d'autre part [1]. Michel Foucault écrit fort nettement dans *L'Archéologie du savoir* :

> Ce ne sont pas la même syntaxe, ni le même vocabulaire qui sont mis en œuvre dans un texte écrit et dans une conversation, sur un journal et dans un livre, dans une lettre et sur une affiche ; bien plus, il y a des suites de mots qui forment des phrases bien individualisées et parfaitement acceptables, si elles figurent dans les gros titres d'un journal, et qui pourtant, au fil d'une conversation, ne pourraient jamais valoir comme une phrase ayant un sens. (1969 : 133)

1. Si par *contexte* on entend la prise en compte de conditions de production, d'une situation socio-discursive, *cotexte*, en revanche, ne désigne que l'environnement linguistique immédiat : les énoncés qui précèdent et/ou suivent l'énoncé considéré.

Si nous revenons à présent dans le champ plus proprement linguistique, M.A.K. Halliday et R. Hasan, dans un classique de la linguistique textuelle (*Cohesion in English*), n'hésitent pas à parler de « macrostructures » qui font de chaque texte un texte de « nature spécifique — conversation, récit, chanson, correspondance commerciale, etc. » (1976 : 324 [je traduis]). Selon eux, chacune de ces sortes de textes possède sa propre structure discursive et ils entendent par là la structure globale « inhérente aux notions de récit, prière, ballade, correspondance officielle, sonnet... » (1976 : 326-327). Quelques années plus tard, dans le cadre de sa théorie du texte, T.A. Van Dijk (1978, 1981a et b, 1984) parle plutôt de « superstructures » en réservant la notion sémantique de « macrostructure » au thème ou topic global d'un énoncé : « Les superstructures sont des structures globales qui ressemblent à un schéma. À la différence des macrostructures, elles ne déterminent pas un "contenu" global, mais plutôt la "forme" globale d'un discours. Cette forme est définie, comme en syntaxe, en termes de catégories schématiques » (1981a : 26). C'est ainsi, finalement, que la question des typologies a fini par tourner autour de la réflexion sur les superstructures textuelles que je redéfinis ici comme des schémas prototypiques d'ampleur plus restreinte en opérant une distinction entre dimension textuelle et dimension séquentielle.

D'un point de vue cognitif, il est aujourd'hui admis que les schémas prototypiques ne rendent, bien sûr, pas compte à eux seuls de tous les aspects de la compréhension et de la production des textes. Toutes sortes de connaissances entrent en jeu dans ces deux opérations (connaissances pragmatiques, connaissance des mondes représentés, etc.). La diversité des savoirs impliqués ne doit pas décourager la recherche, mais au contraire stimuler une conception systémique des processus et, dès lors, un travail sur les différents systèmes ou modules à considérer. Dans les tâches que représentent aussi bien la compréhension que la production, la connaissance de schémas prototypiques dote interprétants et producteurs d'un ensemble de stratégies de résolution de problèmes spécifiques. Comme le note W. Kintsch à propos de la lecture, les schémas prototypiques guident et contrôlent les stratégies de compréhension : « Il est certes possible de se passer de ces stratégies, mais être capable d'employer des stratégies organisationnelles spécifiques peut être une aide puissante au lecteur » (1982 : 96).

Le passage d'une théorie des superstructures à une hypothèse sur la structure séquentielle des textes et sur les prototypes de schémas séquentiels de base constitue l'objet du présent ouvrage. Il s'agit d'une tentative d'explication d'un certain nombre de faits de textualité. Si d'autres approches sont certainement possibles, la pertinence du modèle proposé doit être évaluée en termes d'implications vérifiables de la théorie. Le contrôle expérimental d'une théorie explicative ne peut être qu'indirect. Comme le souligne la citation de P. Kahn donnée en exergue de cette introduction, une théorie n'est supérieure

à ses concurrentes que si elle rend compte de façon unifiée d'un nombre plus grand et plus varié de phénomènes.

2. Quelle base de typologisation choisir ?

Des hypothèses typologiques peuvent être formulées à partir de perspectives très diverses. La pertinence, les limites et l'intérêt d'une typologie linguistique doivent être évalués dans un cadre théorique d'ensemble. Afin de donner à l'approche linguistique des contours définis, il convient de dégager la réflexion du flou hétérogène des classements existants. Dans ce but, je propose de distinguer les concepts de TEXTE et de DISCOURS en partant du fait que les pratiques discursives — dont parle surtout Bakhtine — sont des formes élaborées et des objets par excellence pluridisciplinaires. On peut parler de formations discursives religieuse, journalistique, politique ou littéraire dans lesquelles sont produits des *genres du discours* religieux comme la prière, le sermon, l'hagiographie, la parabole ; des genres du discours journalistique comme le fait divers, le reportage, l'éditorial, la brève ; des genres du discours littéraire dont il faut noter qu'« à côté des grands genres comme la tragédie, la lettre, l'épopée, relativement stables dans une culture déterminée, il en est qui sont plus étroits et soumis à de grandes variations historiques : vaudeville, églogue, roman précieux » (Maingueneau 1990 : 133). C'est dire qu'au-delà des formes élémentaires de séquentialisation dont je vais parler, des codifications sociales — génériques — sont à l'œuvre dans toute communication verbale (Rastier 1989 : 37), codifications qui, de toute évidence, ne relèvent pas d'une théorisation strictement linguistique et que je suis bien obligé, de ce fait, d'écarter provisoirement de ma réflexion. Bien qu'elle opère une provisoire mise à l'écart des conditions socio-historiques de production des énoncés, la linguistique textuelle ne se fonde pas sur une illusoire conception autonomiste de l'étude du langage. Les recherches sur les catégorisations humaines jettent un pont entre connaissances du monde et connaissances linguistiques. Or, dans la connaissance du monde des textes, les sujets utilisent des catégories dont il faut bien essayer de tenir compte. Le présent essai se présente ainsi comme une réflexion sur certaines catégories à la base de toute composition textuelle.

En distinguant *énoncé* et *texte*, je souligne deux approches des problèmes textuels et deux axes de théorisation (que j'essaie de tenir dans deux moments distincts de ma réflexion et de mes travaux). Un *énoncé* — « texte » au sens d'objet matériel oral ou écrit, d'objet empirique —, observable et descriptible, n'est pas le *texte*, objet abstrait construit par définition et qui doit être pensé dans le cadre d'une théorie (explicative) de sa structure compositionnelle. Cette définition du TEXTE comme objet abstrait, opposé au DISCOURS, est assez unanimement admise aujourd'hui. Ainsi C. Fuchs, à la suite de D. Slakta, définit le discours en ces termes : « objet *concret*, produit dans

une situation déterminée sous l'effet d'un réseau complexe de déterminations extralinguistiques (sociales, idéologiques) » (1985 : 22).

Le texte est un objet d'étude si difficile à délimiter qu'il est méthodologiquement indispensable d'effectuer certains choix. On peut laisser de côté, un instant, la dimension proprement discursive des faits de langue sans postuler pour autant une autonomie fictive des productions langagières : il s'agit seulement d'exposer un point de vue provisoirement limité sur un certain nombre de phénomènes, en adoptant un tel point de vue aussi longtemps qu'il nous aidera à mettre en évidence des aspects fondamentaux de la mise en discours, aussi longtemps qu'il nous permettra de relire une tradition rhétorique un peu trop rapidement oubliée par une vogue structuraliste fondée, elle, sur des postulats autonomistes.

La réflexion qu'expose le présent ouvrage est dominée par la volonté de penser linguistiquement la nature compositionnelle profondément hétérogène de toute production langagière. Cette hétérogénéité est généralement à la base du rejet des démarches typologiques. La complexité textuelle est observable et abordable d'un point de vue typologique à la seule condition d'adopter un point de vue modulaire. Les typologies énonciatives souvent retenues par les linguistes (Benveniste 1966, Weinrich 1973, Simonin-Grumbach 1975) sont certainement pertinentes à un niveau très précis de définition de la textualité et je ne considère la typologie séquentielle ici exposée que comme un point de vue partiel sur un objet hétérogène. Les modules énonciatif et séquentiel sont complémentaires et aucun ne constitue, à lui seul, une base de typologie susceptible de rendre compte intégralement de tous les aspects de la textualité et de toutes les sortes de textes. Cette modularité est certainement responsable du fait que l'on ne puisse assigner à chaque type de séquence une distribution très stricte de marques morpho-syntaxiques.

Le schéma 1 situe les ancrages possibles d'un certain nombre de typologies ou bases de typologisation. J'en signale brièvement sept, en localisant mon propos au seul niveau de la sixième.

En [1], je situe les typologies discursives-situationnelles de Bakhtine-Volochinov et en [2] les typologies des genres (littéraires et/ou sociaux). À ces typologies les moins linguistiques peuvent être ajoutées des typologies portant sur les fonctions du langage et les actes de parole [3], ainsi que des typologies reposant sur des bases thématiques et prenant en compte l'opposition de la fiction et de la non-fiction [5]. D'autres, plus linguistiques, peuvent être fondées sur des bases énonciatives [4] ou séquentielles [6]. Les réflexions typologiques situées en [7] me paraissent beaucoup trop ambitieuses et impertinentes en raison de l'hétérogénéité compositionnelle dont il a été question plus haut. Situer une réflexion typologique en [1] ou en [2] me semble tout aussi ambitieux et difficile à tenir du point de vue linguistique que j'ai choisi d'adopter ici. Les taxinomies des actes illocutoires [3] (de Searle, Austin et leurs successeurs) sont parfois redoublées par des typologies encore plus

approximatives : « narrer », « enseigner », « décrire » chez Mallarmé, ou encore « raconter », « expliquer », « enseigner » chez Sartre.

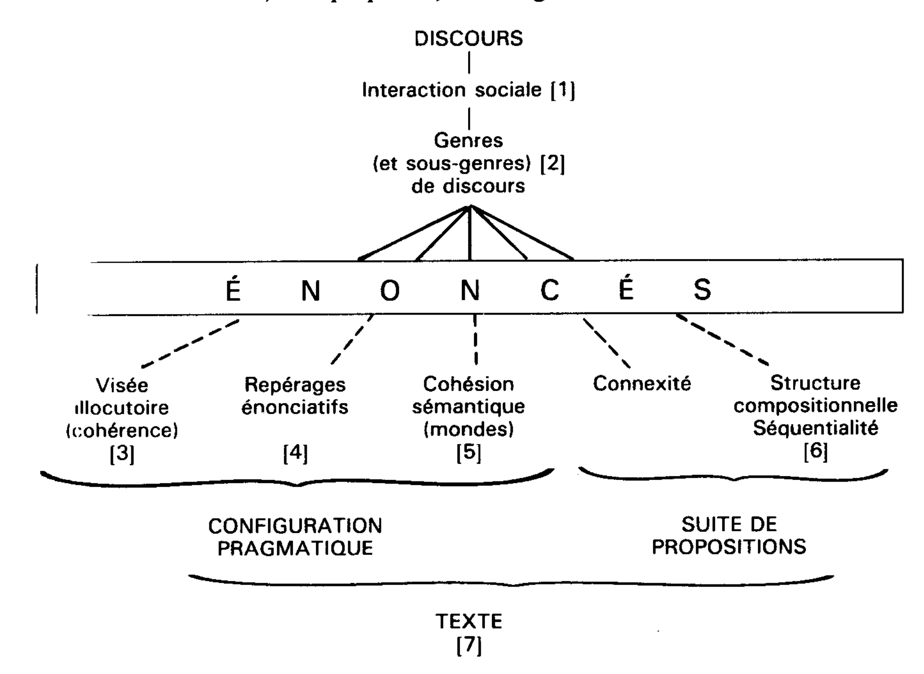


Schéma 1 : Les bases de typologisation

Après un premier chapitre qui dessine le cadre de ma théorie séquentielle, les chapitres 2 à 5 sont consacrés aux formes monogérées que sont le récit, la description, l'argumentation et l'explication, et le chapitre 6 à une forme compositionnelle polygérée : le dialogue. Le chapitre 7, enfin, a pour but d'illustrer le mode d'insertion de séquences narratives dans un genre littéraire par excellence dialogal : le théâtre. J'ai choisi de parler du théâtre classique pour montrer ce qu'est un genre narratif et pour expliquer le sens, selon moi, des chapitres précédents : rendre compte des pratiques discursives les plus complexes en choisissant, volontairement, un genre littéraire situé entre le discours polygéré et le discours monogéré, entre l'oral et le scriptural. C'est au prix d'une telle mise à l'épreuve que la théorie séquentielle doit être évaluée et comparée à d'autres propositions [1]. Ces propositions doivent être envisagées

1. D. Maingueneau a procédé, en 1990, à la réécriture du chapitre 7 de ses *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* (Bordas, 1986). Les pages 132 à 139, consacrées aux problèmes de typologie, à l'hétérogénéité du texte et à l'organisation hiérarchique de la séquence, appliquent à une fable de La Fontaine et à un discours de Victor Hugo les hypothèses que j'avais exposées dès 1987 et que je reprends en les corrigeant et précisant ici.

dans la perspective de toute modélisation théorique. Comme le dit James Gleick dans *La Théorie du chaos* :

> Le choix est toujours le même. Soit vous rendez votre modèle plus complexe et plus fidèle à la réalité, soit vous le rendez plus simple et plus facile à manipuler. Seul un scientifique naïf peut penser que le modèle parfait est celui qui représente parfaitement la réalité. Un tel modèle aurait les mêmes inconvénients qu'un plan aussi grand et détaillé que la ville qu'il représente [...]. Si un tel plan était possible, sa précision irait à l'encontre de sa destination première : généraliser et résumer. [...] Quelles que soient leurs fonctions, les cartes et les modèles doivent tout autant simplifier le monde que le reproduire. (Flammarion 1989 : 349)

Chapitre 1

Cadre théorique d'une typologie séquentielle

> *Pour observer quelque chose, il faut savoir quoi regarder. Une description n'est ainsi possible que dans un cadre théorique préalable et celui-ci ne devient efficace qu'à condition d'être explicité.*
> *(Borel, Grize, Miéville 1983 : 220)*

1. L'hétérogénéité compositionnelle des énoncés

Par rapport aux approches discursives possibles, le cadre et les limites d'une approche linguistique et textuelle doivent être très précisément situés. J'ai dit plus haut qu'il me paraissait présomptueux de parler de « typologie des textes ». Les sceptiques sont généralement découragés par le fait que chaque texte est une réalité beaucoup trop hétérogène pour qu'il soit possible de l'enfermer dans les limites d'une définition stricte. On peut, en effet, affirmer que les formes narratives sont au moins aussi variées que les formes argumentatives. La description existe, quant à elle, rarement à l'état pur et autonome ; elle ne constitue le plus souvent qu'un moment d'un texte narratif ou explicatif. Un récit peut n'être, de la même façon, qu'un moment dans une argumentation, une explication ou une conversation, et il n'existe pas de récit sans un minimum de description.

Comme on l'a vu plus haut, un principe de Bakhtine guide ma réflexion :

> Apprendre à parler, c'est apprendre à structurer des énoncés (parce que nous parlons par énoncés et non par propositions isolées et, encore moins, bien entendu, par mots isolés). Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques). (1984 : 285)

Tout en considérant ces genres du discours comme des types relativement stables d'énoncés, Bakhtine insiste sur le fait que le caractère changeant et souple des genres du discours ne se traduit pas, pour le sujet parlant, par l'aléa-

toire et l'anarchie de l'inspiration : « L'énoncé, dans sa singularité, en dépit de son individualité et de sa créativité, ne saurait être considéré comme une combinaison absolument libre des formes de langue » (1984 : 287).

En entrant un peu plus dans le détail, on peut dire que la compétence linguistique des sujets est réglée, de façon fort complexe, par un faisceau de contraintes : locales et globales, textuelles et discursives.

a. Contraintes discursives (celles des genres) — localisées dans la partie supérieure du schéma 1 — liées à des pratiques discursives historiquement et socialement déterminées (ce sont ces contraintes qui intéressent Bakhtine-Volochinov).

b. Contraintes textuelles — localisées dans la partie inférieure du schéma 1 — liées à l'hétérogénéité de la composition dont rendent compte les plans d'organisation (notés A1, A2, A3, B1 et B2 dans le schéma 2).

c. Contraintes locales d'une langue donnée, sur les plans phonique et (ortho)graphique, lexical, grammatical, sémantico-logique.

L'hypothèse de catégorisations (prototypiques) de base n'a de sens que si l'on conçoit le langage comme un système complexe composé de sous-systèmes ou modules à la fois relativement autonomes et en interaction les uns avec les autres. Les modules classiquement étudiés par la linguistique sont phonétique-phonologique, morphologique, lexical, syntaxique, sémantique et pragmatique. Je me propose de réorganiser ces sous-systèmes dans un essai de théorie d'ensemble. Les plans d'organisation de la textualité rendent compte du caractère profondément hétérogène d'un objet irréductible à un seul type d'organisation, complexe et en même temps cohérent. Pariant pour le caractère théorisable de cette diversité et de cette hétérogénéité, je parle de différents plans d'organisation textuelle et je définis le texte comme une structure composée de séquences. En revenant sur ces deux aspects, il s'agit de dessiner un cadre théorique. L'objectif de la linguistique textuelle est simple : poursuivre l'analyse linguistique au-delà de la phrase complexe et des seuls couples de phrases et, si difficile que cela paraisse, accepter de se situer aux frontières du linguistique dans le but de rendre compte de l'hétérogénéité de toute composition textuelle.

2. La séquence : un des plans d'organisation de la textualité

L'organisation séquentielle qui va nous retenir n'est qu'un des plans d'organisation de la textualité. Le schéma suivant détaille les modules ou plans complémentaires qu'il est utile de distinguer [1] :

1. Je complète au passage le chapitre 2 de la première partie de mes *Éléments de linguistique textuelle* qui ne décrivait que quelques plans d'organisation et ne fournissait pas encore de théorie d'ensemble.

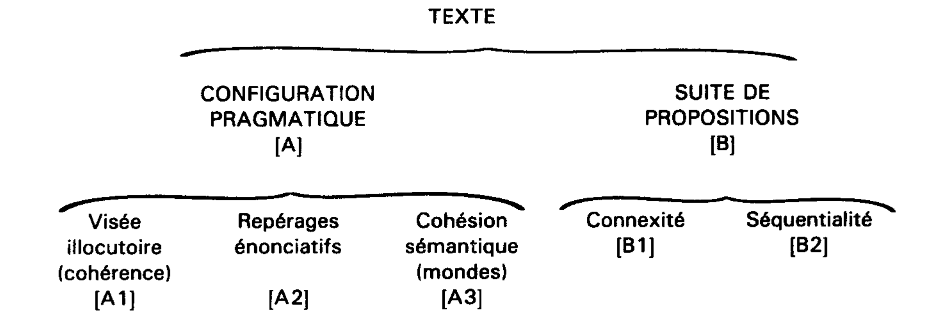


Schéma 2

Dans la perspective pragmatique et textuelle que je choisis d'adopter, un TEXTE peut être considéré comme une ***configuration réglée par divers modules ou sous-systèmes en constante interaction.*** Les trois premiers correspondent à l'organisation qu'on peut dire pragmatique du discours [A], les deux derniers permettent de rendre compte du fait qu'un texte est une suite non aléatoire de propositions [B].

Trois plans — ou modules de gestion — de l'organisation pragmatique peuvent être distingués : la visée illocutoire [A1], les repérages (ancrages et plans) énonciatifs [A2] et la représentation construite ou « monde » du texte (organisation sémantique-référentielle) [A3]. Deux plans d'organisation assurent l'articulation des propositions : la grammaire de phrase et la grammaire de texte sont responsables de ce qu'on peut appeler la connexité textuelle (ou organisation générale) [B1], mais il faut ajouter à ce module de gestion de toutes les formes de mise en texte un autre module, celui de l'organisation séquentielle (prototypes de séquences) [B2]. Ces cinq plans d'organisation complémentaires, qui correspondent à des sous-systèmes ou modules de gestion de toute conduite langagière, peuvent être détaillés en tenant compte chaque fois des dimensions locale et globale des faits de langue :

A.1. — Au niveau de ce premier module, et comme le montre Léo Apostel (1980), un texte est une séquence d'actes de discours qui peut être considérée elle-même comme un acte de discours unifié. À la suite de F. Nef, j'ai souvent pris l'exemple d'un discours politique giscardien (le discours dit « du bon choix pour la France » de janvier 1978). Il est facile de résumer le discours de Giscard en disant qu'il a demandé au pays (à tous les Français) de voter pour la droite. Mais cette opération implique que l'auditeur/lecteur identifie, d'une part, la suite des actes illocutoires : promettre, interroger, prédire, etc. ; mais aussi, d'autre part, qu'il dérive de cette suite d'actes hiérarchisée un acte global et indirect de type directif : en effet, nulle part le président n'ordonne explicitement de voter pour la majorité de l'époque.

Retenons que la dérivation d'un macro-acte peut s'effectuer soit de manière progressive (dans le mouvement induit par la successivité des actes illocutoires), soit de manière rétrospective, à partir du dernier acte. C'est ce dernier cas de figure qu'illustre l'exemple giscardien puisque le discours se termine par un micro-acte prédictif explicite (« ... comme vous l'avez toujours fait, vous ferez le bon choix pour la France »). Ce prédictif est chargé de masquer le macro-acte directif qui est, en fait, la clé de toute l'intervention présidentielle. J'ai montré ailleurs (1985 : 186-200) la complexité du processus de légitimation institutionnel du locuteur. En effet, pour accomplir un acte directif de ce type, il fallait que le locuteur qui le proférait ne soit plus pris pour ce qu'il était (la Constitution interdisant au président de la République de prendre parti directement dans le débat législatif), mais pour un simple citoyen, en se créant une autre légitimité au moyen d'un petit récit autobiographique que j'analyse à la fin du *Texte narratif* et dont j'expliciterai mieux le statut particulier au chapitre 5.

La visée illocutoire globale définit tout texte comme ayant un but (explicite ou non) : agir sur les représentations, les croyances et/ou les comportements d'un destinataire (individuel ou collectif). Les différentes préfaces des *Fables* de La Fontaine présentent un intéressant réajustement de la visée initiale : *instruire* et/ou *plaire*. Une double visée peut être également postulée : *instruire* sans pour autant renoncer à *distraire*. Ce grand débat de l'âge classique, à propos du récit, correspond exemplairement au module A1.

À cette conduite dialogiquement orientée vers autrui à la production répond, symétriquement, le fait que comprendre un texte consiste toujours à saisir l'intention qui s'y exprime sous la forme d'un macro-acte de langage explicite ou à dériver de l'ensemble du texte. C'est ce mouvement interprétatif qui permet de déclarer « cohérent » un texte lu. La cohérence n'est pas une propriété linguistique des énoncés, mais le produit d'une activité interprétative. L'interprétant prête a priori sens et signification aux énoncés et ne formule généralement un jugement d'incohérence qu'en tout dernier ressort. Le jugement de cohérence est rendu possible par la découverte d'(au moins) une visée illocutoire du texte ou de la séquence, visée qui permet d'établir des liens entre des énoncés manquant éventuellement de connexité et/ou de cohésion et/ou de progression. Ainsi dans ce petit texte de Robert Desnos :

(1)
LA COLOMBE DE L'ARCHE
Maudit
soit le père de l'épouse
du forgeron qui forgea le fer de la cognée
avec laquelle le bûcheron abattit le chêne
dans lequel on sculpta le lit
où fut engendré l'arrière-grand-père
de l'homme qui conduisit la voiture
dans laquelle ta mère
rencontra ton père !

Robert Desnos, « Langage cuit »,
Corps et biens, © éd. Gallimard.

La connexité syntaxique de ce poème est correcte, mais la progression est trop forte pour la cohésion sémantique et la cohérence n'est pragmatiquement garantie que si l'on se réfère à une poéticité inséparable du mécanisme illocutoire de l'insulte rituelle (« Maudit soit... ») longuement analysée par W. Labov (voir Adam 1991a : 108-111).

Localement, l'orientation argumentative peut être indiquée, comme le montre l'analyse illocutoire classique, par des micro-actes de langage (promettre, questionner, ordonner, demander, asserter, etc.), mais également par des connecteurs argumentatifs (car, parce que, mais, donc, etc.) ou/et par un lexique axiologiquement marqué (« masure » ou « nid » pour « maison », « bambin » ou « morveux » pour « enfant », « maigre » ou « mince » pour un personnage, choix d'un lexique globalement euphorique ou dysphorique dans une description, etc.).

A.2. — Un ancrage énonciatif global confère à un texte sa tonalité énonciative d'ensemble tandis qu'alternent d'incessants changements de plans énonciatifs. On peut brièvement distinguer plusieurs grands types de repérages énonciatifs :

1. Une énonciation (de « discours » ou actuelle) orale dans laquelle le contexte est immédiatement donné dans la situation. Le repère est alors : JE-TU-ICI-MAINTENANT.

2. Une énonciation (de « discours » ou actuelle) écrite dans laquelle le contexte doit être verbalisé en vue d'une interaction à distance.

3. Une énonciation non actuelle (appelée « histoire » depuis les travaux de Benveniste et qui recouvre aussi bien le récit historique que le conte merveilleux, la légende ou le récit de science-fiction) ; dans ce type d'énonciation, le sujet parlant ne s'implique pas, il se met à distance (on pourrait parler d'une énonciation distanciée, dite non actuelle pour cette raison).

4. Une énonciation proverbiale, celle aussi de la maxime et du dicton, caractérisée par un ON universel et le présent proprement a-temporel.

5. Une énonciation du discours logique, théorique-scientifique dans laquelle la référence cesse d'être situationnelle pour porter sur le texte lui-même et l'interdiscours (textes et auteurs cités en référence). Le NOUS est alors soit une amplification du jeu de l'auteur du texte et de la communauté scientifique, soit une façon d'englober l'auteur (du présent ouvrage par exemple) et son lecteur. Les références spatiales (plus haut, ci-dessous, plus loin, etc.) et temporelle (avant, après, etc.) ne renvoient qu'au texte qu'on est en train de lire.

6. Et enfin la très particulière énonciation du discours poétique qui rapproche, dans l'exemple de Desnos cité plus haut, le poème du mécanisme

illocutoire très particulier de l'insulte rituelle. En effet, dans cet extraordinaire rituel langagier, l'insulte ne doit surtout pas être prise pour une insulte personnelle, mais devenir un pur jeu verbal, une joute oratoire décrochée par rapport à l'ici-maintenant des coénonciateurs.

Au plan local, les propositions énoncées peuvent être ou non prises en charge par le locuteur. Cette prise en charge des propositions doit être envisagée en rapport avec la construction de « mondes » (espaces sémantiques, « univers de croyance » ou « espaces mentaux »), cadre économique pour l'étude de la polyphonie. Ainsi dans le même discours « du bon choix pour la France » que je citais plus haut, lorsque le président de la République de l'époque déclare :

(2) Je n'ai pas à vous dicter votre réponse.

il faut entendre aussitôt deux propositions : l'une explicite, la proposition négative qui est prise en charge par le locuteur lui-même, l'autre implicite, présupposée par la négation, laisse entendre : « Je dois vous dicter votre réponse. » Cette dernière proposition ne peut pas être prise en charge par le locuteur-président, mais, grâce à un petit récit qu'il vient juste de raconter, par le simple citoyen qui tient à présent le serment fait un jour, au plus fort de la débâcle, par l'enfant qu'il était alors :

> Quand j'avais treize ans, j'ai assisté en Auvergne à la débâcle de l'armée française. Pour les garçons de mon âge, avant la guerre, l'armée française était une chose impressionnante et puissante. Et nous l'avons vue arriver en miettes. Sur la petite route, près du village où j'irai voter en mars comme simple citoyen, nous interrogions les soldats pour essayer de comprendre : « Que s'est-il passé ? »
> La réponse nous venait, toujours la même : « Nous avons été trompés, on nous a trompés. »
> J'entends encore à quarante ans d'intervalle cette réponse et je me suis dit que, si j'exerçais un jour des responsabilités, je ne permettrais jamais que les Français puissent dire : « On nous a trompés. »
> C'est pourquoi je vous parle clairement.

A.3. — La dimension sémantique globale est représentée par ce qu'on appelle la macrostructure sémantique ou, plus simplement, le thème global d'un énoncé. Le caractère fictionnel ou non du texte est, à ce niveau aussi, tout à fait essentiel. Le monde représenté est soit merveilleux, c'est-à-dire soumis à une logique particulière, soit un monde soumis à l'alternative du VRAI et du FAUX dans la logique de notre univers de référence. En commençant une narration par « Il était une fois... », le narrateur opère une mise à distance à la fois énonciative [A2] et fictionnelle [A3], il donne au lecteur/auditeur une instruction sur l'ancrage énonciatif non actuel de ce qui suit et sur le monde singulier, non conforme aux lois qui régissent notre univers de

référence, dans lequel il conviendra d'évaluer les faits relatés. Un prédicat comme : « J'ai rêvé que... » ou un *si* hypothétique employé avec l'imparfait et le conditionnel viennent également suspendre les conditions de vérité qui régissent notre univers de référence. Notons au passage que le récit autobiographique cité plus haut est lui proféré sous la législation vériconditionnelle du VRAI et du FAUX dont je laisse le lecteur juge... Soulignons également qu'ici, le titre du poème de Desnos (« La colombe de l'arche ») ne permet guère de cerner le thème global de la pièce.

À un niveau intermédiaire entre le global et le local, la dimension sémantico-référentielle est analysable en termes d'isotopie(s) et de cohésion du monde représenté. Un énoncé surréaliste comme :

> (3)
> Dans le salon de Madame des Ricochets
> Le thé de lune est servi dans des œufs d'engoulevent.
> (André Breton, « Monde », *Signe ascendant*)

ne présente pas les redondances sémantiques nécessaires à la formulation d'un jugement de cohésion (et, partant, de cohérence). Il diffère très nettement d'un énoncé isotope comme :

> (4)
> Dans le salon de Madame des Ricochets, le thé de Chine est servi dans des tasses de porcelaine.

Les lexèmes « lune » et « œufs d'engoulevent » apparaissent comme hétérogènes au contexte isotope du salon et du thé qui peut être de Chine ou de Ceylan, mais assurément pas d'une autre planète et qui peut être servi dans des tasses, mais pas dans des œufs d'engoulevent.

Bien sûr, cette rupture peut être atténuée par une interprétation attentive au fait que la lune est un lieu comme la Chine ou Ceylan, que l'œuf, en raison de sa forme et de sa fragilité, pourrait être comparé à une tasse de porcelaine. Sans pousser au-delà l'interprétation, on voit que le concept d'isotopie « se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative » (U. Eco 1985). Ce concept permet de décrire les phénomènes de poly-isotopie si fréquents dans les énoncés du type de (3) et, par exemple, dans les paraboles (lisibles sur deux isotopies au moins).

La notion sémantique de *cohésion* a pour but de répondre à des questions naïves : comment expliquer le fait que, quand on lit et comprend un énoncé, on éprouve ou non un sentiment d'unité ? Comment rendre compte sémantiquement du fait qu'une phrase ne soit pas un tas de mots et un texte une simple juxtaposition de phrases ? Distinguée de la *connexité* interne aux formants linguistiques d'une expression (des lettres/sons aux composants morpho-syntaxiques) et opérant aussi de phrase en phrase (module B1),

distinguée également de la *cohérence* (module A1) et de la *pertinence* contextuelle, la cohésion sémantique est un fait de co-textualité que la notion d'isotopie permet de théoriser.

B.1. — Du point de vue de la connexité textuelle, que décrit partiellement ce qu'on appelle parfois la « grammaire de texte », différents plans doivent de nouveau être considérés qui correspondent à la texture microlinguistique, objet traditionnel de la stylistique.

À un tout premier niveau, chaque unité (proposition-phrase) est morphosyntaxiquement structurée. Ce niveau est celui que décrit classiquement la linguistique, aussi je souligne seulement que l'autonomie de la syntaxe est quand même relative. En effet, d'un point de vue syntaxique et sémantique, un énoncé comme (5) n'est pas forcément inacceptable :

(5) Le chou mange l'engoulevent.

Dans un monde où le chou serait recatégorisé comme une plante carnivore particulièrement vorace, les contraintes sémantiques habituelles ne s'exerceraient plus de la même façon sur l'agent du verbe. Une sémantique des mondes [A3] doit donc accompagner la syntaxe.

La connexité des chaînes de propositions (phénomènes locaux de liage) doit être envisagée dans le cadre de la tension textuelle : assurer la *reprise-répétition* (la continuité textuelle) tout en garantissant la *progression*. Les travaux linguistiques désormais classiques décrivent bien la pronominalisation (LE chat... IL...), la définitivisation (UN chat... LE chat...), la référentialisation déictique cotextuelle (UN chat... CE chat...), la nominalisation (Un chat entra... L'entrée du chat...), la substitution lexicale (Un chat... L'animal...) et la reformulation (Ce chat est un félin), les recouvrements présuppositionnels et autres reprises d'inférences (Lucky Luke a arrêté de fumer : il fumait donc auparavant)[1].

À titre d'illustration, on peut dire que dans le poème de Desnos cité plus haut, la connexité morpho-syntaxique est correcte, mais la progression sémantique trop forte et la cohésion à peine garantie pragmatiquement par l'insulte rituelle (« Maudit soit... »). De plus, on vient de le voir, le rapport sémantique entre le titre et le poème tient plus de l'énigme que de la fixation d'un thème du discours : aucun rapport isotopique ne peut être instauré sans un gros effort d'interprétation. Du point de vue du liage, les propositions successives ne cessent d'introduire des informations nouvelles. Informations certes reliées syntaxiquement entre elles, mais sur le mode d'une très ancienne et populaire chaîne de relatives enchâssées à l'infini de *L'homme qui a semé le grain qui a nourri le coq qui a réveillé le bon monsieur qui a arrêté le méchant brigand qui a battu la servante qui a trait la vache qui, etc.* La grammaticalité des

1. Pour une analyse de ces notions voir mes *Éléments de linguistique textuelle* (1990, pages 52-60).

enchaînements syntaxiques ne suffit pas à conférer à une suite du type de (1) une cohésion suffisante. En une seule phrase typographique et un seul acte d'énonciation, on atteint dix niveaux de décrochage syntaxique (expansions prépositionnelles internes au syntagme nominal — complément de nom classique — et enchâssements relatifs d'une autre proposition). Si, dans le poème de Desnos, le manque de cohésion-répétition est flagrant, c'est que l'appui de chaque nouvelle proposition sur la précédente est trop faible, les conditions de reprise nettement insuffisantes. Les transitions font se succéder six verbes au passé simple — soit six événements constituant des noyaux — sans la moindre adjonction d'un imparfait, c'est-à-dire d'un état. Le résultat est, en fait, la production d'une suite entièrement orientée vers sa fin : « (Maudit soit) la voiture dans laquelle ta mère rencontra ton père ». Le surgissement des possessifs de deuxième personne (après les définis spécifiques des syntagmes nominaux précédents) donne accès au genre discursif très particulier de l'insulte rituelle. Toute cette séquence tient entre ses premiers et derniers mots et le sentiment de cohésion-cohérence de l'ensemble s'explique : cohésion sémantique de l'isotopie [A3] de l'engendrement qui s'achève avant l'engendrement du destinataire (succession événementielle) et cohérence énonciative [A2] et pragmatique [A1] d'une insulte rituelle mimant le style des malédictions de l'Ancien Testament.

Par ailleurs, il faut tenir compte de la dimension rythmique des énoncés et des phénomènes de parenthésages marqués argumentativement ou non. Avec les parenthésages, il s'agit d'étudier des ensembles de propositions reliées et hiérarchisées par des connecteurs (Si... alors... mais... donc...) ou des organisateurs textuels (D'abord..., puis..., ensuite..., enfin... ; D'une part..., d'autre part... ; etc.). J'étudie dans le détail ailleurs (1990 : 82-83) ce court passage du « discours du bon choix pour la France » dans lequel (2) se trouve pris :

(6)
Chacune de ces questions comporte une réponse claire. Je n'ai pas à vous la dicter CAR nous sommes un pays de liberté, MAIS je ne veux pas non plus que personne, je dis bien personne, ne puisse dire un jour qu'il aura été trompé.

La conclusion induite par le jeu des parenthésages introduit la proposition déniée dont je parlais plus haut. L'argument qui suit la conjonction CAR (« Nous sommes un pays de liberté ») se voit dominé, en quelque sorte, par l'argument introduit par MAIS (« Je ne veux pas... »). La conclusion déductible de ce dernier argument est tout simplement la négation de la conclusion qui précède CAR (« Je n'ai pas à vous la dicter ») : « Je dois DONC vous dicter votre réponse »[1].

1. Sur période et parenthésage, voir Adam 1990, pages 72-83 et 227-253.

Les phénomènes de démarcations graphiques locales et de marquage global du plan de texte (segmentation) sont des aspects de la spatialisation écrite de la chaîne verbale, un premier lieu d'instruction pour l'empaquetage et le traitement des unités linguistiques. Je range dans ce plan particulier d'organisation textuelle non seulement les indications de changement de chapitre et de paragraphe, mais les titres et sous-titres, la mise en vers et strophes en poésie, la mise en pages en général, le choix des caractères typographiques, la ponctuation. Organisateurs textuels et connecteurs peuvent également venir souligner un plan de texte [1].

B.2. — L'organisation séquentielle de la textualité est le plan qui me paraît constituer la base la plus intéressante de typologie. En compréhension comme en production, il semble que des *schémas séquentiels prototypiques* soient progressivement élaborés par les sujets, au cours de leur développement cognitif. Un récit singulier ou une description donnée diffèrent l'un de l'autre et également des autres récits et des autres descriptions. Toutes les sortes de séquences sont, à leur manière, « originales ». Mais chaque séquence reconnue comme descriptive, par exemple, partage avec les autres un certain nombre de caractéristiques linguistiques d'ensemble, un *air de famille* qui incite le lecteur interprétant à les identifier comme des séquences descriptives plus ou moins typiques, plus ou moins canoniques. Il en va exactement de même pour une séquence narrative, explicative ou argumentative.

Fondée sur l'hypothèse d'un nombre réduit de types de regroupements des propositions élémentaires, la description de ce dernier plan d'organisation doit permettre de théoriser de façon unifiée les « types relativement stables d'énoncés » ou « genres primaires du discours » dont il a été question plus haut.

3. Approche unifiée de la structure séquentielle des textes

L'unité textuelle que je désigne par la notion de SÉQUENCE peut être définie comme une STRUCTURE, c'est-à-dire comme :
— un réseau relationnel hiérarchique : grandeur décomposable en parties reliées entre elles et reliées au tout qu'elles constituent ;
— une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/indépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie.

En tant que structure séquentielle, un texte (T) comporte un nombre *n* de séquences complètes ou elliptique(s). *Les Mille et Une Nuits*, le *Conte du Graal*, un poème, une brève conversation ou un discours politique sont tous, et au même titre, des structures séquentielles. C'est ce que Bakhtine appelle l'hétérogénéité compositionnelle des énoncés :

1. Sur ce point, voir Adam 1990, pages 68-72.

> L'une des raisons qui fait que la linguistique ignore les formes d'énoncés tient à l'extrême hétérogénéité de leur structure compositionnelle et aux particularités de leur volume (la longueur du discours) — qui va de la réplique monolexématique au roman en plusieurs tomes. La forte variabilité du volume est valable aussi pour les genres discursifs oraux. (1984 : 288)

Définir le texte comme une structure séquentielle permet d'aborder l'hétérogénéité compositionnelle en termes hiérarchiques assez généraux. La séquence, unité constituante du texte, est constituée de paquets de propositions (les macro-propositions), elles-mêmes constituées de *n* propositions. Cette définition est en accord avec un principe structural de base : « En même temps qu'elles s'enchaînent, les unités élémentaires s'emboîtent dans des unités plus vastes » (Ricœur 1986 : 150).

Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple simple, ce petit récit oral dont le chapitre (2) consacré au schéma prototypique de la séquence narrative justifiera le découpage, peut être décomposé en douze propositions regroupées en paquets de macro-propositions :

(7)
[a] C'était pendant les vacances d'été euh
[b] c'était un jm'rapelle plus quelle date
[c] c'était quand j'étais avec deux copains
[d] on avait été dans un chantier
[e] on s'avait amusé à cache-cache
[f] puis on a vu un grand tas de petits cailloux
[g] alors on s'est mis en chaussettes
[h] et on est monté dessus
[i] et on s'poussait
[j] on s'faisait des crochepattes sur les cailloux
[k] et après euh y a un bonhomme qui nous a euh du moins engueulés
[l] alors on s'est vite taillé
[m] c'est tout.

Les quatre organisateurs temporels — PUIS, ALORS, ET APRÈS et ALORS — ponctuent la progression de ce récit en signalant les regroupements de propositions : les propositions [a + b + c + d + e] constituent une première macro-proposition à laquelle nous donnerons plus loin le nom de *situation initiale* ; la proposition [f], introduite par l'organisateur PUIS, correspond à une seconde macro-proposition narrative, responsable du démarrage du récit ; les propositions [g + h + i + j] forment, elles, une macro-proposition introduite par l'organisateur narratif ALORS ; la proposition [k], introduite par ET APRÈS, est interprétée comme la macro-proposition qui permet au récit de s'achever d'une certaine façon ; la proposition [l], introduite par ALORS, correspond à la macro-proposition de *situation finale* ; enfin, la proposition [m] est une *chute*, caractéristique de certaines narrations orales (ici, récit d'expérience vécue relatée en situation scolaire).

On le voit, une macro-proposition peut être actualisée, en surface, par une seule ou par plusieurs propositions. Ce principe hiérarchique est à la base des cinq types de regroupements séquentiels dont il va être question. La connaissance des schémas prototypiques, plus ou moins renforcée par des marques linguistiques de surface, vient faciliter les opérations de regroupement de l'information en cycles de traitement. Soit une structure hiérarchique élémentaire qui vaut pour tous les textes (je note ici par / # / la délimitation des frontières du (para)texte, marques de début et de fin d'une communication) :

[# T # [Séquence(s) [macro-propositions [proposition(s)]]]]

En d'autres termes, les propositions sont les composantes d'une unité supérieure, la macro-proposition, elle-même unité constituante de la séquence, elle-même unité constituante du texte. Cette définition de chaque unité comme constituante d'une unité de rang hiérarchique supérieur et constituée d'unités de rang inférieur est la condition première d'une approche unifiée de la séquentialité textuelle.

Mon hypothèse est la suivante : les « types relativement stables d'énoncés » et les régularités compositionnelles dont parle Bakhtine sont à la base, en fait, des régularités séquentielles. Les séquences élémentaires semblent se réduire à quelques types élémentaires d'articulation des propositions. Dans l'état actuel de la réflexion, il me paraît nécessaire de retenir les séquences prototypiques suivantes : *narrative, descriptive, argumentative, explicative* et *dialogale.*

Je suis de plus en plus tenté de parler de séquences prototypiques dans la mesure où les énoncés que l'on range dans la catégorie du récit ou de la description, par exemple, ne s'avèrent généralement pas tous représentatifs au même titre de la catégorie en question. C'est par référence à un prototype narratif, descriptif ou autre, qu'une séquence peut être désignée comme plus ou moins narrative, descriptive, etc. Les textes réalisés se situent sur un gradient de typicalité allant d'exemples qui vérifient l'ensemble de la catégorie définie à des exemples périphériques, qui ne sont que partiellement conformes. Les chapitres suivants seront consacrés à définir les schémas prototypiques des séquences narrative, descriptive, argumentative, explicative et dialogale. De la même façon que le prototype de l'oiseau — généralement plutôt proche du moineau ou du canari — permet de distinguer une mésange, une chouette, une cigogne et même une autruche et un pingouin d'autres animaux, il semble exister un schéma prototypique de la séquence narrative qui permet de distinguer cette dernière d'une séquence descriptive, argumentative ou autre. C'est le schéma ou image mentale du prototype-objet abstrait, construit à partir de propriétés typiques de la catégorie, qui permet la reconnaissance ultérieure de tel ou tel exemple comme plus ou moins prototypique. Dans les chapitres qui suivent, je m'attacherai surtout à définir les propriétés constitutives des cinq prototypes abstraits de séquences. Des exemples nombreux seront confrontés à chaque schéma prototypique et évalués en fonction de ce qu'ils permettront de vérifier. Il restera toujours des baleines, des chauves-souris et des ornithorynques pour nous embrouiller un peu les idées, des sirènes et des centaures aussi...

Si les énoncés réalisés diffèrent tant les uns des autres, si donc la créativité et l'hétérogénéité apparaissent avant les régularités, c'est parce qu'au niveau textuel la combinaison des séquences est généralement complexe. L'homogénéité est, tout comme le texte élémentaire d'une seule séquence, un cas relativement exceptionnel. Deux cas de figure doivent toutefois être envisagés :

- Le texte ne comporte qu'une séquence. On ne peut parler alors que de quasi homogénéité dans la mesure où, dans un récit minimal, par exemple, des propositions descriptives et évaluatives viennent souvent s'ajouter aux propositions narratives (on le verra au chapitre 2) ; si une description peut sembler plus souvent pure, il n'est pas rare de trouver des propositions évaluatives, voire un plan de texte argumentatif chargé d'organiser les différents moments de la séquence.
- Ou bien le texte comporte un certain nombre (n) de séquences de même type (toutes narratives, par exemple). Deux nouvelles possibilités se présentent alors : ces séquences peuvent se suivre linéairement et être coordonnées entre elles (c'est le cas du conte merveilleux) ; ces séquences peuvent aussi être insérées les unes dans les autres en un point quelconque de la séquence principale[1]. Les typologies textuelles globales, dont on a déjà dit qu'elles nous paraissaient trop ambitieuses, ne peuvent atteindre que ces cas simples de structures séquentielles (quasi) homogènes.

Confrontée à des corpus plus naturellement complexes, l'approche séquentielle permet d'envisager les cas de *structures séquentielles hétérogènes*. Deux nouveaux cas de figure se présentent alors : l'*insertion* de séquences hétérogènes et la *dominante* séquentielle.

Lorsque alternent des séquences de types différents, une relation entre séquence insérante et séquence insérée apparaît. Ainsi ce qu'on appelle l'exemplum narratif correspond-il à la structure : [séq. argumentative [séq. narrative] séq. argumentative] ; la présence d'une description dans un roman peut être

1. Je ne donne pas ici d'exemples concrets, les chapitres 2 à 6 comportant des illustrations des cas de figure envisagés ici d'un point de vue théorique général.

ainsi décrite également : [séq. narrative [séq. descriptive] séq. narrative]. L'insertion d'un dialogue dans un récit peut correspondre à la structure : [séq. narrative [séq. dialogale] séq. narrative], et celle d'un récit dans un dialogue au schéma inverse : [séq. dialogale [séq. narrative] séq. dialogale]. L'hétérogénéité est un phénomène tellement évident pour les scripteurs que lorsque l'insertion d'une séquence hétérogène a lieu, elle suit souvent des procédures de démarcation très strictes. Le marquage des zones frontières, des lieux initial et final d'insertion, est codifié aussi bien dans le récit oral (*Entrée-préface* et *Résumé* à l'ouverture, *Chute* ou *Morale-évaluation* en fermeture) que dans la dramaturgie de l'époque classique. La présence de morceaux narratifs dans une pièce de théâtre par essence dialogale a fait l'objet de nombreuses réflexions à l'époque classique : il s'agissait explicitement de se demander comment gérer une telle hétérogénéité (c'est à cette question que sera consacré le chapitre 7). Pour ce qui est de l'insertion de séquences descriptives dans les narrations romanesques, des syntagmes introducteurs types et des clausules tout aussi stéréotypées sont souvent utilisés (Hamon 1981 ; Adam et Petitjean 1989 pour une analyse détaillée).

L'autre type de structure séquentielle hétérogène ne correspond pas à l'insertion (plus ou moins marquée) d'une séquence (plus ou moins) complète, mais au mélange, cette fois, de séquences de types différents. La relation peut alors être dite de *dominante*, selon une formule [séq. dominante > séq. dominée] qui donnera lieu, par exemple, au soulignement des macro-propositions d'une séquence narrative par des connecteurs argumentatifs (parenthésages marqués) : [séq. narrative > séq. argumentative]. Ainsi dans cette séquence du début de *La Princesse sur un pois* d'Andersen où le récit domine manifestement, et où l'argumentation souligne simplement le plan de texte (je note les propositions par des lettres comme pour l'exemple précédent) :

(8)
[a] Il y avait une fois un prince [b] qui voulait épouser une princesse ; [c] mais une princesse véritable. [d] Il fit donc le tour du monde pour en trouver une, [e] et, à la vérité, les princesses ne manquaient pas ; [f] mais il ne pouvait jamais s'assurer si c'étaient de véritables princesses ; [g] toujours quelque chose en elles lui paraissait suspect. [h] En conséquence, il revint bien affligé de n'avoir pas trouvé ce qu'il désirait.

Les connecteurs argumentatifs soulignent la suite des cinq macro-propositions narratives en induisant les regroupements propositionnels suivants : [a + b] MAIS [c] DONC [d + e] MAIS [f + g] EN CONSÉQUENCE [h].

On aura certainement noté que j'abandonne ici le terme même de « superstructures » textuelles. Diffusée largement par T.A. Van Dijk et utilisée assez systématiquement dans mes premiers travaux, cette notion a fini par recouvrir des unités textuelles trop vagues. T.A. Van Dijk parle en effet

de « superstructure » aussi bien à propos du récit et de l'argumentation (1984 et 1981a) que du sonnet (1984). Je suis partiellement sa première définition des superstructures, car elle permet d'affiner l'hypothèse de Bakhtine sur les relations entre unités et « tout de l'énoncé fini » :

> Ce sont des structures globales qui ressemblent à un schéma. À la différence des macrostructures, elles ne déterminent pas un « contenu » global, mais plutôt la « forme » globale d'un discours [...]. Les macro-propositions, au moins celles d'un niveau assez élevé, seront organisées par les catégories schématiques de la superstructure, par exemple le schéma narratif. (1981a : 26-27)

Je suis également sa plus récente conception des superstructures comme structures textuelles « superposées » aux structures grammaticales (Van Dijk 1984 : 2285). Toutefois, la confusion entre simple plan de texte (responsable de la segmentation vi-lisible du texte écrit) et superstructure introduit des confusions comparables à celles d'Halliday et Hasan. T.A. Van Dijk considère, en effet, un sonnet comme une « superstructure prosodique » et un récit comme une « superstructure sémantique ». En proposant de séparer *segmentation* (c'est-à-dire établissement d'un plan de texte) d'un genre poétique et *séquentialisation,* je suis amené à me débarrasser d'une notion devenue trop vague. Ainsi, pour moi, le sonnet élisabéthain comporte un *plan de texte* de trois quatrains (aux systèmes de rimes généralement différentes dans chaque quatrain) et un distique final, tandis que le plan de texte du sonnet italien classique est constitué de deux quatrains (au même système de rimes a + b) et de deux tercets (rimes c + d + e). Un sonnet n'est donc qu'une segmentation canonique d'un texte dont la structure séquentielle de base — argumentative souvent aux XVIe et XVIIe siècles, descriptive dans la poésie descriptive du XVIIIe siècle ou encore narrative — reste à examiner de près si l'on veut justement rendre compte du passage d'une forme « primaire » à un genre littéraire « second » par définition.

J'ai décidé de ne retenir que cinq types de structures séquentielles de base (narratif, descriptif, argumentatif, explicatif, dialogal). Les autres types — envisagés à titre d'hypothèse dans mes travaux antérieurs — peuvent certainement être abandonnés. Ils se réduisent, en effet, soit à de simples descriptions d'actions (ainsi pour la plupart des textes « procéduraux » ou « instructifs » et des textes « expositifs » en COMMENT), soit à des actes de langage, et ils relèvent alors, de ce fait, des plans illocutoire (A1) et énonciatif (A2) d'organisation textuelle et non de la séquentialité (B2) proprement dite. Ainsi en va-t-il pour la nature même de l'ordre à la base de l'« injonctif » ; le « prédictif » et l'« optatif[1] » doivent être quant à eux abordés comme de simples descriptions de ce qui doit être ou est supposé devoir être.

1. Mortara Garavelli (1988 : 165) parle à ce propos de textes « primitifs » : prières, souhaits, malédictions, conjurations, imprécations et incantations, qui semblent caractérisés par leur forte composante conative et leur valeur d'acte de langage primitif. Le petit texte de Desnos cité plus haut (1) entre partiellement dans une telle catégorie illocutoire.

Dans le même esprit, il me paraît à présent impossible de considérer le type « poétique » comme un type de mise en séquence comparable aux cinq autres. Il n'est, en effet, pas prioritairement réglé par la structure hiérarchique de l'ordre des propositions qui définit le mode de structuration séquentielle. Sa spécificité réside probablement dans le fait qu'il est organisé en « surface » par un processus de composition qui a le principe d'équivalence (Jakobson 1963 : 220) pour loi : « Les textes poétiques se caractérisent par l'établissement, codifié ou non, de rapports d'équivalence entre différents points de la séquence du discours, rapports qui sont définis aux niveaux de représentation "superficiels" de la séquence » (Ruwet 1975 : 316). Aux niveaux phonétique et syllabique (le mètre transforme la syllabe en unité de mesure) s'ajoutent les principes signalés plus haut à propos de la période (rythme structurant) et de la segmentation. Le plan d'organisation périodique (rythme et parallélismes de construction) et la segmentation prennent tellement le pas sur la structure hiérarchique qu'on peut définir le poétique comme un mode de planification qui vient se superposer à la séquentialité d'un des types de base. Plutôt qu'à une superposition, il semble qu'on ait affaire à un double travail : travail de la séquentialité « d'origine » et de la syntaxe par la mise en texte poétique. Dans la poésie descriptive, la poésie didactique (explicative-expositive), la poésie argumentative et surtout les poèmes narratifs, un type de base se laisse identifier. Dans les formes dialogales que constituent la tragédie et le drame classiques en vers, des moments narratifs, argumentatifs, expositifs et purement dialogaux sont tous mis en texte selon les lois du poétique. Ajoutons que le poétique doit également être abordé aux niveaux sémantique (A3 du schéma 2) et énonciatif (A2) qui jouent un rôle au moins aussi important que les effets de surface communément admis.

L'extrême hétérogénéité des « genres de discours », déjà relevée par Bakhtine comme une caractéristique du langage humain, est un constat empirique préalable à toute approche typologique des différences. L'hétérogénéité est une donnée que le linguiste ne peut pas ignorer et il me paraît impossible de développer une théorie un peu conséquente du texte sans rendre compte de façon aussi économique et générale que possible de ce qui est, après tout, l'expérience commune des sujets parlants. Je propose donc de travailler sur la base de la définition suivante :

> Un TEXTE est une structure hiérarchique complexe comprenant *n* séquences — elliptiques ou complètes — de même type ou de types différents.

Cette hypothèse peut raisonnablement précéder la définition des types de séquences si — et c'est à ce niveau que, pour ma part je parle de théorie unifiée —, quelles qu'elles soient, les unités désignées par la notion de séquence possèdent la propriété d'obéir toutes au même principe hiérarchique de regroupement des propositions en macro-propositions, des macro-propositions en cinq prototypes de séquences de base et des séquences en textes.

4. L'unité de base : la proposition énoncée

Nous avons vu que la séquence comporte un nombre donné de macro-propositions composées d'une ou de plusieurs propositions élémentaires. Il reste donc à définir ces propositions en nous demandant au passage s'il est pertinent de parler de propositions narratives, descriptives ou autres ; en d'autres termes, si les différenciations typologiques ont lieu à ce micro-niveau ou au niveau supérieur du regroupement des propositions en paquets (macro-propositions) organisés selon les schémas prototypiques de séquences de base.

À l'oral comme à l'écrit, l'interprétant cherche avant tout à comprendre ce qui lui est dit et les divers plans d'organisation des énoncés envisagés plus haut le guident dans cette opération. Il n'y a certainement aucune raison qui permette de privilégier le seul niveau syntaxique. Ordre des mots, catégories grammaticales et marques morpho-syntaxiques guident l'interprétation sémantique à un niveau très local et la représentation sémantique d'un énoncé peut être conçue comme un « ensemble d'informations enregistrées sous forme abstraite » (Caron 1989 : 156). La façon de formaliser cette représentation diffère selon les théories, mais l'accord est assez général sur le caractère propositionnel de cette représentation. L'unité de base est la prédication, c'est-à-dire l'établissement d'une relation portant sur un ou plusieurs concepts. Aux propositions explicitement formulées, il ne faut pas oublier d'ajouter celles qui doivent être inférées (présupposés et sous-entendus). L'énoncé (9) sera, par exemple, ainsi décomposé dans une sémantique de type casuel :

(9) Le marquis [N1] offre un collier de perles [N2] à la marquise [N3].

[[[V +	Objet]	Bénéficiaire]	Agent]
Processus bénéfactif (action)	N2	N3	N1

Un second type d'analyse prédicative amène W. Kintsch et T.A. Van Dijk à décomposer de la façon suivante la première phrase d'un article intitulé « Les autocollants et les flics » :

(10)
Une série d'affrontements violents et sanglants entre la police et des membres du parti des Black Panthers ponctua les premiers jours de l'été 1969. [...]

Prop. 1 : [SÉRIE, AFFRONTEMENTS]
Prop. 2 : [VIOLENTS, AFFRONTEMENTS]
Prop. 3 : [SANGLANTS, AFFRONTEMENTS]
Prop. 4 : [ENTRE, AFFRONTEMENTS, POLICE, BLACK PANTHERS]
Prop. 5 : [TEMPS : DANS, AFFRONTEMENTS, ÉTÉ]
Prop. 6 : [DÉBUT, ÉTÉ]
Prop. 7 : [TEMPS : EN, ÉTÉ, 1969]

Leur analyse des opérations de compréhension de cette première phrase est la suivante : « P4 est sélectionné comme proposition superordonnée car elle est la seule proposition de l'ensemble d'entrée qui soit directement reliée au titre : elle partage avec le titre le concept POLICE. [...] P1, P2, P3 et P5 sont directement subordonnées à P4 car elles ont en commun l'argument HEURT ; P6 et P7 sont subordonnées en raison de la répétition de l'argument ÉTÉ » (1984 [1978] : 114). Ces niveaux hiérarchiques peuvent ainsi être représentés :

[P4 [P1, P2, P3, P5 [P6, P7]]]

On le voit, ces différents types de présentation des propositions[1] n'envisagent tout naturellement pas de caractériser les différentes sortes de propositions. Pourtant, dans son « Essai de définition linguistique du récit », D. Combe (1989) n'hésite pas, lui, à affirmer que la célèbre proposition (11) est, en soi, lisible comme un récit :

(11) La marquise sortit à cinq heures.

Sa tentative de définition linguistique exclusivement phrastique d'une proposition narrative mérite toute notre attention. La question posée est, en effet, essentielle et difficilement évitable : existe-t-il des caractères linguistiques qui permettent de définir une proposition comme narrative et donc, par extension, une autre comme descriptive, argumentative, etc., ou l'unité minimale de typicité est-elle supérieure à la proposition ? Engageons un moment le débat.

L'exemple (11) possède certes une caractéristique linguistique : il s'agit d'un énoncé assertif. Mais D. Combe ne dit pas que cette modalité assertive domine également dans des énoncés descriptifs portant sur des états (12) ou sur des actions (13) et même dans des conclusions de suites argumentatives de type : « ... donc la marquise est une menteuse », ou encore des séquences explicatives (« ... parce que la marquise est mariée ») :

1. Pour une bonne présentation des différentes sortes de représentations propositionnelles, je renvoie à J. François 1991. Pour éviter une technicité excessive de l'analyse, je ne formaliserai pas autant mes différentes analyses. Au niveau de théorisation et en raison des objectifs qui sont ici les miens, j'ai cherché à atténuer autant que possible les effets d'une formalisation qui n'était pas indispensable.

(12) La marquise portait une robe de velours rouge.
(13) La marquise monte sur son cheval.

De toute évidence, si l'on définit spontanément (11) comme une proposition plutôt narrative, il n'en va pas de même avec des propositions marquées par des modalités syntaxiques interrogative (14), exclamative (15) ou impérative (16) :

(14) Est-ce que la marquise sortit à cinq heures ?
(15) La marquise sortit à cinq heures !
(16) Madame la Marquise, vous sortirez à cinq heures !

La négation suffit même à faire basculer (11) dans le commentaire ou l'évaluation :

(17) La marquise n'est pas sortie à cinq heures.

On voit toutefois qu'il suffirait d'ajouter « Ce jour-là... » et d'employer le passé simple pour que l'on interprète (18) comme une proposition extraite d'une suite narrative canonique :

(18) Ce jour-là, la marquise ne sortit pas à cinq heures.

D. Combe peut fort justement observer qu'une proposition reconnue comme narrative doit être « forcément une affirmation positive » (1989 : 158) et que la distanciation modale — garantie en (11), de toute évidence, par le passé simple associé à la troisième personne — est indispensable. Lorsque la distanciation modale est atténuée, on peut affirmer, avec D. Combe, que « commentaire et récit sont étroitement unis » (1989 : 159). Il semble bien qu'avec la recherche d'une définition du récit appuyée sur une modalité assertive neutre, on retrouve la « voix narrative » de Blanchot et l'« énonciation historique » de Benveniste, soit une définition essentiellement énonciative de la narration.

Tentant de cerner l'énoncé narratif de base, D. Combe propose cette définition (sur laquelle je reviendrai, en la précisant, au chapitre 2) :

> Dans l'énoncé narratif de base, le thème devra être une personne, un être animé, ou une chose définie anthropologiquement grâce à une figure de rhétorique (métaphore, personnification, allégorisation...). Quant au prédicat, il signifiera l'idée d'action (« sortir »), de changement d'état, de transformation, ou plus généralement d'événement, conformément aux critères retenus par Lévi-Strauss, Greimas, Barthes et Bremond. (1989 : 160)

La narrativité ne saurait être concentrée dans le verbe seul, elle semble tenir « à l'action et non pas au verbe en tant que catégorie linguistique » (Combe 1989 : 160). En effet, l'intrusion d'un verbe d'état engendre une proposition descriptive :

(19) La marquise habite un hôtel particulier de l'avenue Foch.

La simple intrusion du passé simple suffirait à transformer (19) en proposition narrative. Le fait d'habiter à l'endroit indiqué deviendrait un événement clé d'une suite narrative :

(20) La marquise habita un hôtel particulier de l'avenue Foch.

La simple modification du temps du verbe a des incidences sur l'interprétation de la proposition :

(21) La marquise sortait à cinq heures.
(22) La marquise sortira à cinq heures.
(23) La marquise est sortie à cinq heures.
(24) La marquise sort à cinq heures.

En (21), ou bien l'on est en train de caractériser (proposition descriptive exemplaire) le sujet sur la base de ses habitudes (fréquentatif), ou bien cette proposition à l'imparfait laisse attendre une suite du type : « ...lorsqu'un homme étrangement vêtu l'aborda ». Soit, dans ce dernier cas, un schéma d'incidence caractéristique d'une suite narrative. En (22), on se trouve en présence soit d'une réponse à une question — proposition prise dans une séquence dialogale —, soit d'un usage narratif d'historien (le « futur des historiens »). Les exemples (23) et (24) présentent une ambiguïté comparable : réponse à une question ou proposition narrative reliée à d'autres propositions au passé composé et à l'imparfait pour (23), à l'imparfait et au passé simple pour (24), conformément à l'usage du présent dit narratif.

Lorsque D. Combe considère les phrases complexes suivantes :

(25) La marquise sortit à cinq heures, se rendit au théâtre.
(26) La marquise sortit à cinq heures, puis se rendit au théâtre.
(27) Après qu'à cinq heures la marquise fut sortie, elle se rendit au théâtre.

il se borne à noter que la succession temporelle peut s'exprimer explicitement ou implicitement et que :

> Lorsque la phrase compte plusieurs propositions, déterminées par des verbes distincts, chacun d'entre eux constitue une unité minimale de récit, la phrase entière n'étant qu'une expansion de cette unité de base qui prépare le champ, plus vaste encore, d'une expansion au niveau discursif, qu'on prend généralement seul en compte. (1989 : 165)

D. Combe reconnaît que si « la phrase narrative est la forme minimale du récit [...] l'expansion discursive est omniprésente » (1989 : 165), mais sa position reste catégoriquement phrastique : « Il ne semble pas nécessaire de poser la pluralité des propositions comme une condition grammaticale du récit » (1989 : 164). Certes, une caractérisation grammaticale des propositions

considérées comme narratives est possible (thème-argument anthropomorphe, prédicat signalant un événement, énoncé assertif actif ou passif, distanciation modale), mais peut-on espérer partir de la grammaire pour remonter jusqu'au récit ? Les caractéristiques retenues correspondent à certaines propositions descriptives et ne permettent donc pas d'assurer que telle proposition est, en elle-même, de tel ou tel type. L'emploi du passé simple ne garantit même pas — si l'on en croit l'usage de passés simples isolés caractéristiques de la presse contemporaine — que nous ayons affaire à une proposition prise dans une chaîne de passés simples.

Selon moi, si certaines caractérisations grammaticales peuvent plus ou moins autoriser ou empêcher une proposition d'être considérée comme narrative (ou encore descriptive, argumentative, explicative ou dialogale), les critères grammaticaux ne permettent pas, de façon absolue, de la définir typologiquement. Il est impossible de négliger ici les relations constantes entre dimension locale — microstructurelle — et globale — séquentielle — des faits de langue. Une proposition donnée n'est définissable comme narrative ou descriptive ou autre qu'à la double lumière de ses caractéristiques grammaticales et de son insertion dans un cotexte, dans une suite de propositions que l'interprétant relie entre elles. Une proposition évaluative comme (17) n'est pas interprétable sans considération du cotexte. Il en va de même avec toutes les propositions au passé simple qui appellent une chaîne de passés simples ou un imparfait difficilement interprétable sans appui sur une proposition comportant un aoriste.

Pour moi, les contraintes morpho-syntaxiques et sémantiques qui excluent (14), (15) et (16) d'une suite très strictement narrative de propositions ne doivent pas être séparées de considérations séquentielles. C'est une contrainte d'enchaînement qui, en dernière instance, rend possible (ou impossible) l'insertion de certaines propositions dans une séquence narrative. C'est cette contrainte globale et les caractéristiques grammaticales qui font de (11) et (18) des noyaux narratifs, de (12), (19) et (21) des expansions descriptives. Ici encore, la linguistique textuelle s'impose sans exclure, bien sûr, les considérations locales de la linguistique classique.

La proposition énoncée (ou clause) est une unité textuelle cernable sous trois de ses aspects complémentaires que le schéma de la page suivante résume [1].

1. Je révise ici partiellement le schéma de la page 36 de mes *Éléments de linguistique textuelle.*

PROPOSITION ÉNONCÉE (Énonciateur)
- RÉFÉRENCE = Construction d'une représentation discursive
- ÉNONCIATION = Prise en charge par un locuteur
- LIAGE = Connexité et séquentialité

RÉFÉRENCE + ÉNONCIATION → VALIDITÉ
LIAGE → TEXTUALITÉ
VALIDITÉ + TEXTUALITÉ → VISÉE ILLOCUTOIRE

Schéma 3

• **Aspect référentiel** ou construction d'une représentation discursive. Si on coupait cette dernière de l'énonciation (du subjectif), on pourrait, avec Charles Bally, parler de « *dictum* ». Searle, de son côté parle de « *contenu descriptif* » susceptible de recevoir une certaine valeur de vérité. C'est à ce premier niveau que la proposition est prédication : attribution de propriété(s) à un individu. Comme Benveniste l'a écrit et comme la linguistique structurale l'avait un peu rapidement oublié, « la référence est partie intégrante de l'énonciation » (1974 : 82). Paul Ricœur partage la même conception en apportant une précision importante : « Le texte [...] n'est pas sans référence ; ce sera précisément la tâche de la lecture, en tant qu'interprétation, d'effectuer la référence » (1986 : 141). Énoncer ou lire une proposition, c'est construire une représentation discursive et l'on peut décrire le sens d'un texte « comme une image mentale que le récepteur se fait de la réalité telle qu'elle lui est offerte par le texte » (Martin 1985 : 57). Dans la mesure où tout texte construit une représentation, on peut dire que la description est, d'une certaine manière, au cœur de l'activité langagière. Il faudra donc veiller à ne pas confondre par la suite cette fonction descriptive inhérente à l'exercice de la parole et la forme de mise en texte-séquence à laquelle nous donnerons le nom de description. De même, le fait que tout énoncé possède un but ou orientation argumentative ne devra pas être confondu avec la mise en séquence argumentative. Il y a certes là des sources de difficultés terminologiques, mais inventer de nouveaux termes ne nous faciliterait certainement pas plus la tâche.

• **Aspect énonciatif.** La construction de la référence est inséparable du point de vue d'un sujet. Le « dictum » objectif ne peut qu'artificiellement être séparé de ce que Bally appelle la « réaction d'un sujet » ou « *modus* ». En parlant plutôt de prise en charge énonciative, il s'agit de combler l'espace vide qui existe, chez Searle, entre le contenu descriptif de la proposition et l'application d'une force illocutoire sur le contenu propositionnel. Comment penser cette « application » sans passer par un ancrage de l'énonciation à travers lequel se définit la validité de la proposition ? Comment surtout séparer un

« dictum » objectif d'un « modus » subjectif ? L'un et l'autre sont, dans la construction du sens, totalement inséparables. Ils déterminent ensemble un contenu.

• **Aspect textuel** de la mise en relation, du liage de la proposition avec d'autres propositions (explicites ou non). En considérant ce troisième aspect comme constitutif de la proposition énoncée, il s'agit de se dégager de l'idée d'unité autonome et de proposer une définition textuelle de la proposition : unité liée selon le double mouvement complémentaire de la connexité (succession linéaire de propositions) et de la séquentialité (structure hiérarchique de propositions).

Je définis donc la proposition énoncée comme une unité liée à d'autres propositions : « La proposition est élément signifiant de l'énoncé dans son tout et acquiert son sens définitif seulement dans ce tout » (Bakhtine 1984 : 290). De plus, je refuse de confondre des aspects énonciatifs liés à la prise en charge (distanciation propre aux propositions utilisant le passé simple opposées à celles qui sont fortement modalisées) avec la narration proprement dite. Une regrettable imprécision a été entretenue par ceux qui ont rebaptisé « récit » l'« énonciation historique » de Benveniste. Depuis Weinrich, Genette et Maingueneau, un tel glissement terminologique induit une confusion entre plans énonciatifs et séquentialité. Si le passé simple est, comme le note un très célèbre article de Roland Barthes, la « pierre d'angle du récit », l'usage de ce tiroir verbo-temporel ne transforme pas pour autant une proposition isolée comme (11) en un récit complet.

Du point de vue séquentiel, le fait qu'une proposition puisse être soit un argument, soit une conclusion correspond à un type particulier d'enchaînement : une séquentialité locale *argumentative*. D'autres modes de micro-enchaînements locaux de propositions semblent possibles : enchaînements *narratifs* dont il vient d'être partiellement question et dans lesquels le lien « *post hoc, ergo propter hoc* » entre deux ou plusieurs propositions tient lieu de rapport chrono-logique ; enchaînements *descriptifs* régis par des opérations nettement hiérarchisantes et paradigmatiques d'intégration sémantique ; enchaînements *dialogaux* et *explicatifs* (dominés par une structure question-réponse-évaluation).

Ainsi, par exemple, une phrase complexe comme :

(28) Les hommes aiment les femmes qui ont les mains douces.

a beau être une unité signifiante de la langue et, par là même, intelligible isolément, elle ne prend sens qu'en co(n)texte où elle peut aussi bien constituer les prémisses d'une argumentation publicitaire que la morale d'une fable ou d'un conte grivois. *Tout dépend de sa place dans une suite séquentielle donnée* et, de plus, elle ne fait sens qu'à l'occasion d'une énonciation particulière dans laquelle le critère avancé par la seconde proposition (relative) prendra tout son sens.

Lorsque Bakhtine relève l'autonomie très particulière de certaines propositions d'ouverture et de fermeture d'un récit, il insiste sur le fait que cette apparente autonomie est emportée par leur fonction textuelle et dialogique : « Ce sont, en effet, des propositions d'"avant-poste", pourrait-on dire, situées en plein sur la ligne de démarcation où s'accomplit l'alternance (la relève) des sujets parlants » (1984 : 297). L'existence de telles propositions a été confirmée depuis par l'étude de l'inscription des séquences narratives dans des contextes conversationnels. Cette insertion donne — comme on le verra au chapitre 7 — systématiquement lieu à des procédures d'ouverture sous forme de *résumé* et/ou d'*entrée-préface* et de fermeture sous forme de *chute* ou de *morale-évaluation* qui ramène les interlocuteurs au contexte de l'interaction en cours. Ajoutons que la structure des enchaînements explicatifs — pourtant monologaux — est très proche de celle de la conversation : une question-problème est posée à laquelle une réponse-solution est apportée puis évaluée.

Il serait certainement possible de considérer (28) comme un proverbe, c'est-à-dire une proposition en apparence encore plus « autonome » et suffisante qu'un slogan. En fait, un proverbe est, avant tout, un énoncé disponible et destiné à la réappropriation polyphonique, dans un enchaînement interactif donné.

D'un point de vue général, il faut avant tout souligner le fait qu'une proposition descriptive élémentaire comme :

(29) La marquise a les mains douces.

intelligible dans sa signification linguistique intrinsèque, mais hors situation et/ou isolément dépourvue de sens, peut fort bien devenir élément d'une séquence argumentative :

(30) La marquise a les mains douces, mais je ne l'aime pas.

où (29) est devenu un argument (p) pour une conclusion implicite (q) justement niée par la proposition (non-q) qui suit le connecteur-marqueur d'argument MAIS, comme nous le verrons plus précisément au chapitre 4.

Qu'elles soient assertives, interrogatives ou exclamatives, les propositions sont, de toute façon, prises dans un contexte énonciatif où elles font sens. Considérées isolément, les assertions constatives peuvent, bien sûr, à l'analyse, être perçues comme susceptibles de former un énoncé complet, mais : « Dans la réalité, une information de ce type s'adresse à quelqu'un, est suscitée par quelque chose, poursuit un but quelconque, autrement dit, est un maillon réel de la chaîne de l'échange verbal, à l'intérieur d'une sphère donnée de la réalité humaine ou de la vie quotidienne » (Bakhtine 1984 : 290). Dans *Le Marxisme et la philosophie du langage,* Bakhtine-Volochinov pousse cette idée encore plus loin :

> Toute énonciation-monologue, même s'il s'agit d'une inscription sur un monument, constitue un élément inaliénable de la communication verbale. Toute énonciation, même sous forme écrite figée, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celles qui l'ont précédée, engage une polémique avec elles, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc. [...] Une inscription, comme toute énonciation-monologue, est prévue pour être comprise, elle est orientée vers une lecture dans le contexte de la vie scientifique ou de la réalité littéraire du moment [...]. (1977 : 105-106)

Dans cet esprit, on ne peut interpréter le petit récit giscardien (cité page 24) et l'argumentation qui le prolonge (exemple 6, page 27) en dehors de la chaîne des actes de parole : pression de Chirac qui enjoint le Président à s'engager, intertexte de la droite classique rendant le Front populaire responsable de la débâcle et assimilant l'Union de la gauche au souvenir de 1936, vote de la nation comme forme de réponse au discours de son Président, etc.

Cette nature profondément dialogique du discours ne doit toutefois pas être confondue avec le mode d'agencement séquentiel que je désignerai par le terme « dialogue ». L'importance du principe dialogique ne confère pas plus au dialogue une place primordiale — ou à part — que la référence ne transforme la description en catégorie langagière générale.

C h a p i t r e 2

Le prototype de la séquence narrative

En dépit de différences évidentes entre récit historique et récit de fiction, il existe une structure *narrative commune qui nous autorise à considérer le discours narratif comme un modèle homogène de discours.*
(Ricœur 1980 : 3)

Le récit est certainement l'unité textuelle qui a été la plus travaillée par la tradition rhétorique — de *La Poétique* d'Aristote à l'*Essai sur le récit* de Bérardier de Bataut (1776) — et par la narratologie moderne [1] — de la *Morphologie du conte* de Propp (1928) à *Temps et récit* de Paul Ricœur (1983-1985). Il existe aujourd'hui de nombreuses présentations et synthèses de tous ces travaux et de ceux qui ont été menés, ces dernières années, en psychologie cognitive (Fayol 1985). C'est à propos du récit qu'a été progressivement élaborée la notion de superstructure, avec ces suites de propositions narratives auxquelles U. Eco fait allusion dans son *Apostille au Nom de la rose* : « En narrativité, le souffle n'est pas confié à des phrases, mais à des macro-propositions plus amples, à des scansions d'événements » (1985b : 50). Le modèle de la séquence narrative de base que je vais exposer ici a pour but d'expliciter cette observation essentielle en définissant ce qui assure le lien des propositions ainsi que leur empaquetage sous forme de « macro-propositions » constitutives d'une séquence elle-même constitutive d'un texte. En tant qu'unité textuelle, tout récit correspond certes idéalement à la définition minimale qu'on peut donner de la textualité : *suite de propositions liées progressant vers une fin,* mais comment définir ce qui fait la spécificité de ce type de mise en texte ?

1. Pour un exposé détaillé des recherches modernes de narratologie, je renvoie au *Texte narratif*, publié dans la même collection que le présent ouvrage.

1. Critères pour une définition du récit

Deux définitions de C. Bremond posent les constituants de base de tout récit. La plus courte se trouve dans *Logique du récit* : « Que par ce message, un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) soit placé dans un temps t, puis t + n et qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t + n des prédicats qui le caractérisaient à l'instant t » (1973 : 99-100). À ces trois premiers constituants : sujet, temporalité et prédicats transformés, une seconde définition ajoute encore quelques éléments :

> Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit mais, par exemple, description (si les objets du discours sont associés par une contiguïté spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils s'évoquent par métaphore ou métonymie), etc. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une même action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où enfin il n'y a pas implication d'intérêt humain (où les événements rapportés ne sont ni produits par des agents ni subis par des patients anthropomorphes), il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée. (Bremond 1966 : 62)

Plus précisément, disons que six constituants doivent être réunis pour que l'on puisse parler de récit.

(A). Succession d'événements :
« Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit » (Bremond).

Pour qu'il y ait récit, il faut une succession minimale d'événements survenant en un temps t puis t + n. En définissant l'« unité fonctionnelle » qui traverse les différents modes et genres narratifs, Paul Ricœur souligne lui-aussi l'importance de la temporalité minimale : « Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son *caractère temporel.* Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté » (1986 : 12). Ce critère de temporalité n'est toutefois pas un critère définitif : de nombreuses autres sortes de textes (recettes et chroniques, par exemple) comportent une dimension temporelle qui ne les transforme pas en récits pour autant. Pour qu'il y ait récit, il faut que cette temporalité de base soit emportée par une tension : la détermination rétrograde qui fait qu'un récit est tendu vers sa fin (t + n), organisé en fonction de cette situation finale. Claude Bremond le note d'ailleurs bien : « Le narrateur qui veut ordonner la succession chronologique des événements qu'il relate, leur donner un sens, n'a d'autre ressource que de les lier dans l'unité d'une conduite orientée vers une fin » (1966 : 76). La linéarité temporelle se trouve ainsi problématisée comme le montrera le cinquième critère.

(B). Unité thématique (au moins un acteur-sujet S) :
« Où [...] il n'y a pas implication d'intérêt humain [...], il ne peut y avoir de récit » (Bremond).

Dans sa définition de 1973, C. Bremond parle d'« un sujet quelconque (animé ou inanimé, il n'importe) », placé « dans un temps t, puis t + n », ce qui permet de réunir les composantes A et B. La définition de 1966 insiste quant à elle sur le caractère anthropomorphe de ce sujet et élargit la définition à l'idée d'« implication d'intérêt humain ». La présence d'un acteur (S) — au moins un, individuel ou collectif, sujet d'état (patient) et/ou sujet opérateur (agent de la transformation dont il va être question plus loin) — semble être un facteur d'unité de l'action. Cette question est discutée par Aristote au chapitre 8 de *La Poétique :*

> L'unité de l'histoire ne vient pas, comme certains le croient, de ce qu'elle concerne un héros unique. Car il se produit dans la vie d'un individu unique un nombre élevé, voire infini, d'événements dont certains ne constituent en rien une unité ; et de même un seul homme accomplit un grand nombre d'actions qui ne forment en rien une action unique. (51a16)

La mise en garde d'Aristote doit être retenue, l'unicité de l'acteur (principal) ne garantit pas l'unité de l'action. La présence d'(au moins) un acteur est indispensable, mais ce critère ne devient pertinent que mis en rapport avec les autres composantes : avec la succession temporelle (A) et avec des prédicats caractérisant ce sujet (C).

(C). Des prédicats transformés :
« Qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t + n des prédicats qui [...] caractérisaient [le sujet d'état S] à l'instant t » (Bremond).

Une trace de cette idée se trouve déjà à la fin du chapitre 7 de *La Poétique* : « Pour fixer grossièrement une limite, disons que l'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements enchaînés selon la vraisemblance ou la nécessité fournit une délimitation satisfaisante de la longueur » (51a6). Cet exemple choisi par Aristote correspond à la notion d'inversion des contenus qui sera longtemps la clé de la définition du récit par la sémiotique narrative de Greimas. Cette opposition entre *contenu inversé* (un sujet d'état [S] est disjoint d'un certain objet de valeur : O) et *contenu posé* (le sujet d'état est, à la fin du récit, conjoint à l'objet qu'il convoitait) débouche sur la définition suivante : « Le récit achevé peut se lire comme la transformation d'un état donné en son contraire. La prévisibilité de ce parcours binaire définit la cohérence particulière du récit et marque sa clôture » (Hénault 1983 : 27). En va-t-il toujours ainsi ?

Si l'on prend l'exemple du début de *La Princesse sur un poids* d'Andersen cité au chapitre précédent (page 32), on constate que le paragraphe cité forme temporellement une séquence : du temps s'écoule et des événements se succèdent entre le départ et le retour du prince (A), ce dernier garantit l'unité de l'histoire (B), mais c'est le critère (C) qui est décisif ; le prédicat initial est bien celui d'une disjonction du sujet S et de l'objet de valeur que son désir pose O (une princesse véritable). Entre le début et la fin de la séquence, on ne peut pas dire que l'hypothèse d'Aristote se vérifie. En effet, le Prince est toujours disjoint de son objet de valeur à la fin de la séquence. Il n'y a donc pas eu de transformation conjonctive minimale. Ceci s'explique certes par le fait que cette brève séquence n'est que le début du récit, mais ceci nous oblige quand même à aller un peu plus loin.

De façon moins globale et moins directement inspirée par l'étude des contes merveilleux, on peut simplement se contenter de l'idée de prédicats d'être, d'avoir ou de faire définissant le sujet d'état S en l'instant t — début de la séquence — puis en l'instant t + n — fin de la séquence. Soit une formule des situations initiale et finale qui réunit les trois premières composantes (A, B et C) en soulignant leurs relations et sans impliquer nécessairement l'inversion des contenus postulée trop grossièrement par la sémiotique narrative :

Situation initiale : [S est/fait/a ou n'a pas X, X', etc., en t]
Situation finale : [S est/fait/a ou n'a pas Y, Y', etc., en t + n].

(D). Un procès :
« Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une même action, il n'y a pas [...] récit » (Bremond).

Cette idée d'unité de l'action est mise en avant par Aristote lui-même en plusieurs points de *La Poétique* et c'est en son nom qu'il ne se satisfait pas de l'unicité du héros (B) :

> [...] L'histoire, qui est imitation d'action, doit être représentation d'une action une et qui forme un tout ; et les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit troublé et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout. (51a30)

La notion d'action une et qui forme un tout est ainsi précisée par Aristote :

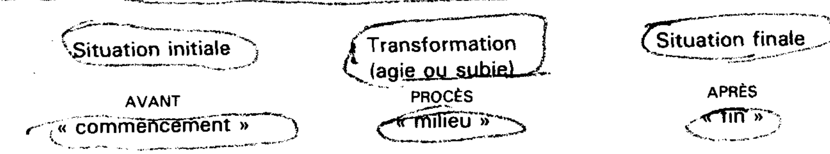
> Forme un tout, ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Un commencement est ce qui ne suit pas nécessairement autre chose, et après quoi se trouve ou vient à se produire naturellement autre chose. Une fin au contraire est ce qui vient naturellement après autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien. Un milieu est ce qui succède à autre chose et après quoi il vient autre chose. Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard, ni s'achever au hasard. (50b26)

Cette triade sera reprise systématiquement, à l'époque classique, par les termes de « début » ou « exposition », « nœud » ou « développement », « conclusion » ou « dénouement ». La définition de l'action unique comme tout permet à Aristote de distinguer le récit de la chronique ou des annales :

> [...] Les histoires doivent être agencées en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles procurent le plaisir qui leur est propre ; leur structure ne doit pas être semblable à celle des chroniques qui sont nécessairement l'exposé, non d'une action une, mais d'une période unique avec tous les événements qui se sont alors produits, affectant un seul ou plusieurs hommes et entretenant les uns avec les autres des relations fortuites ; car c'est dans la même période qu'eurent lieu la bataille navale de Salamine et la bataille des Carthaginois en Sicile, qui ne tendaient en rien vers le même terme ; et il se peut de même que dans des périodes consécutives se produisent l'un après l'autre deux événements qui n'aboutissent en rien à un terme un. (59a17-21)

C'est à ces propos d'Aristote que se réfère P. Ricœur lorsqu'il définit le mode de composition verbale qui constitue, selon lui, un texte en récit. Le philosophe souligne très justement que le *muthos* comme « assemblage des actions accomplies » est une opération de mise en intrigue : « La mise en intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontés, qui font de la fable une histoire "complète et entière", ayant commencement, milieu et fin » (1986 : 13). Ce qui est vrai de la fable entière (c'est-à-dire du Texte) est également vrai au niveau de l'unité qui retient notre attention : la séquence.

Essayons de formuler ceci autrement : pour qu'il y ait récit, il faut une transformation des prédicats (C) au cours d'un procès. La notion de procès permet de préciser la composante temporelle (A) en abandonnant l'idée de simple succession temporelle d'événements. La conception aristotélicienne d'action une, formant un tout, n'est pas autre chose que le procès transformationnel suivant, dominé par la tension dont je parlais plus haut :



C'est, par exemple, ce dont essaie de rendre compte A.J. Greimas avec la formule des programmes narratifs (PN) : un sujet d'état (S) est disjoint (V) d'un objet de valeur (O) et, sous l'action (faire transformateur FT) d'un sujet opérateur (Sop), le sujet d'état (S) est, à la fin du récit, conjoint (Δ)

à l'objet qu'il convoitait. Soit la formule d'un programme narratif conjonctif (pour un programme disjonctif, il suffirait d'inverser les prédicat initial et final en passant d'une conjonction Δ à une disjonction V) :

$$PN = FT(Sop) >> [(S \vee O) > (S \Delta O)]$$ [1]

Pour être plus complet, outre le fait que sujet d'état et sujet opérateur peuvent correspondre au même acteur, il me paraît indispensable de dire que le procès transformationnel (qui réussit ou échoue) comporte trois moments (m) liés aux moments constitutifs de l'aspect. Les deux extrêmes permettent de redéfinir la composante (A) en l'intégrant dans l'unité actionnelle du procès : m1 = AVANT LE PROCÈS (action imminente = t), m5 = APRÈS LE PROCÈS (accomplissement récent = t + n). Ceci correspond aux deux premières macro-propositions narratives (Pn1 et Pn5) constitutives de la séquence de base. Le procès lui-même peut être décomposé en trois moments :

m2 = Début du procès (commencer à, se mettre à).
m3 = Pendant le procès (continuer à).
m4 = Fin du procès (finir de).

Pour passer de la simple suite linéaire et temporelle des moments (m1, m2, etc.) au récit proprement dit, il faut opérer une mise en intrigue, passer de la succession chronologique à la logique singulière du récit qui introduit une problématisation par le biais de deux macro-propositions narratives — Pn2 et Pn4 — extrêmement importantes, insérées entre la situation initiale et le début du procès (Pn1) et entre le procès et la situation finale (Pn5). Avant d'entrer dans la logique singulière de la mise en intrigue en précisant le cinquième critère (E) de définition du récit, on peut prendre conscience de l'importance des macro-propositions Pn2 et Pn4 en revenant sur la première séquence paragraphe de *La Princesse sur un pois* (exemple (8) page 32).

En effet, les deux premières propositions ne constituent que la macro-proposition Pn1-Orientation ou Situation initiale : [a] pose le sujet S de l'histoire et la relative [b] précise la teneur de sa quête (« voulait »), à savoir un objet valorisé (« une princesse »). Dans son article « Thématique » de 1925, B. Tomachevski définit ainsi notre première macro-proposition : « La situation initiale exige une introduction narrative. Le récit des circonstances qui déterminent l'état initial des personnages et de leurs rapports s'appelle l'exposition » (1965 : 275). Il ajoute fort justement que cette exposition-orientation ne se situe pas toujours au tout début d'une histoire. Le récit peut fort bien commencer *ex abrupto* : « Le récit commence par l'action en cours de développement et ce n'est que par la suite que l'auteur nous fait connaître la situation initiale des héros. Dans ce cas, nous avons affaire à une exposition

1. Pour un résumé et une application, voir Adam 1984 : 59-73.

retardée » (*id.*). La spécificité du récit d'Andersen n'apparaît qu'avec la proposition [c]. Une propriété de l'objet de valeur (« véritable ») fait ici figure de Complication-Pn2 comme le souligne d'ailleurs le connecteur argumentatif MAIS. De cette seconde macro-proposition — qu'il appelle le nœud — Tomachevski donne la définition suivante : « Pour mettre en route la fable, on introduit des motifs dynamiques qui détruisent l'équilibre de la situation initiale. L'ensemble des motifs qui violent l'immobilité de la situation initiale et qui entament l'action s'appelle le nœud. Habituellement le nœud détermine tout le déroulement de la fable et l'intrigue se réduit aux variations des motifs principaux introduits par le nœud. Ces variations s'appellent les péripéties (le passage d'une situation à une autre) » (1965 : 274). Dans notre exemple, les propositions [d] et [e] forment le noyau actionnel de ces péripéties ou macro-proposition Pn3-(ré)Action. Symétriquement à Pn2, la macro-proposition Pn4-Résolution est très importante (elle est d'ailleurs également introduite par le connecteur MAIS). En effet, la proposition [f] définit clairement l'impossibilité, pour le sujet, de réunir l'être et le paraître des princesses rencontrées (« il ne pouvait jamais s'assurer si c'étaient de véritables princesses »), c'est-à-dire de révéler la vérité, et la proposition [g] insiste sur la difficulté de déceler le non-être mensonger sous le paraître (« paraissait suspect »). Cette macro-proposition narrative peut être appelée « Résolution » même lorsqu'elle ne manifeste aucune résolution du problème posé ; par ce terme j'entends seulement souligner le fait que ce second déclencheur permet à la séquence de s'achever comme le premier (Pn2) assurait, de son côté, le démarrage de la séquence. À sa manière, Tomachevski avait perçu la nature profondément symétrique de Pn2 et de Pn4 : « La tension dramatique s'accroît au fur et à mesure que le renversement de la situation approche. Cette tension est obtenue habituellement par la préparation de ce renversement » (1965 : 274). Il parlait même de Pn2, le « nœud », comme d'une « thèse » et de Pn4 comme d'une « antithèse ». Tout logiquement, de Pn4-Résolution découle la Situation finale (synthèse-dénouement pour Tomachevski). Ce mouvement logique est ici souligné par le connecteur EN CONSÉQUENCE et la Situation finale-Pn5 donne à lire, avec le retour du sujet, l'échec de sa quête. On peut dire que les macro-propositions Pn2 et Pn4 assurent la mise en intrigue à la base de toute séquence et que l'articulation logique envisagée par Tomachevski — Thèse-Pn2 + Antithèse-Pn4 + Synthèse-Pn5 — constitue l'ossature de la mise en intrigue. Cette mise en intrigue est précisée par le cinquième critère.

(E). La causalité narrative d'une mise en intrigue :

« Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique » (Sartre 1947 : 147).

Dans sa célèbre « Explication de *L'Étranger* » (1943), Sartre part de cette définition du récit pour expliquer en quoi le roman de Camus ne peut pas

être considéré comme un récit. Il développe la même idée dans un essai de 1938 sur Dos Passos : « Le récit explique : l'ordre chronologique — ordre pour la vie — dissimule à peine l'ordre des causes — ordre pour l'entendement ; l'événement ne nous touche pas, il est à mi-chemin entre le fait et la loi » (1947 : 20). Si l'écrivain américain invente littéralement « un art de conter », c'est que, notamment dans *Manhattan Transfer* (1925), « pas un instant l'ordre des causes ne se laisse surprendre sous l'ordre des dates. Ce n'est point récit : c'est le dévidage balbutiant d'une mémoire brute et criblée de trous, qui résume en quelques mots une période de plusieurs années, pour s'étendre languissamment sur un fait minuscule » (1947 : 21). L'abandon du *post hoc, ergo propter hoc* des anciens par le roman moderne se traduit par le fait qu'au lieu de relier causalement des événements, raconter, chez Dos Passos, « c'est faire une addition ». De la même manière, dans *L'Étranger*, les phrases semblent juxtaposées : « En particulier on évite toutes les liaisons causales, qui introduiraient dans le récit un embryon d'explication et qui mettraient entre les instants un ordre différent de la succession pure » (1947 : 143). D'où cette célèbre formule : « Une phrase de *L'Étranger* c'est une île » (1947 : 142).

Plus près de nous, les narrateurs de Claude Simon sont exemplairement dans l'incapacité de relater une suite d'événements sous forme d'un récit constitué. Au début de *Tentative de restitution d'un retable baroque*, dans une de ces interminables parenthèses dont l'auteur a le secret, la connaissance des événements est clairement déclarée « fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision, de paroles, elles-mêmes mal saisies, de sensations elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides, auxquels l'imagination et une approximation logique s'efforçaient de remédier ». Quelques lignes plus loin, la tentative de narrativisation — ce que j'appelle la mise en intrigue — est décrite en ces termes :

> Et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver à tout prix une suite logique de causes et d'effets là où tout ce que la raison parvient à voir, c'est cette errance, nous-mêmes ballottés de droite et de gauche, comme un bouchon à la dérive, sans direction, sans vue, essayant seulement de surnager et souffrant, et mourant pour finir, et c'est tout...

Dans *L'Art du roman*, Milan Kundera va dans le même sens en comparant les suicides de Werther et d'Anna Karenine. Chez Goethe, « Werther aime la femme de son ami. Il ne peut trahir l'ami, il ne peut renoncer à son amour, donc, il se tue » (1986 : 79) ; en d'autres termes le suicide est ici « transparent comme une équation mathématique » (*ibid*). Pour les anciens romanciers, le mobile rationnellement saisissable fait naître un acte qui en provoque un autre, et ainsi de suite. L'aventure est récit, c'est-à-dire « enchaînement, lumineusement causal, des actes » (*ibid.*). Le fait qu'on ne puisse, en revanche, pas vraiment expliquer le suicide d'Anna Karenine marque bien toute la différence entre la narration classique et le roman de Tolstoï qui met en lumière « l'aspect a-causal, incalculable, voire mystérieux, de l'action humaine » (*ibid.*).

À titre d'exemple, considérons ce résumé de *Colomba* de Mérimée proposé dans le *Manuel des études littéraires françaises* de P. Castex et P. Surer (Tome 5, *XIX*e *siècle*, Hachette, 1950 : 172) :

> (1)
> [a] Un jeune lieutenant en demi-solde, Orso, fait connaissance, en regagnant la Corse, sa patrie, du colonel Nevil et de sa fille Lydia, dont il s'éprend. [b] À son arrivée dans l'île, sa sœur Colomba trouble son beau rêve en l'appelant à une vendetta contre les Barricini, meurtriers de son père. [c] Orso, blessé par les deux frères Barricini, riposte et les abat d'un coup double, puis gagne le maquis ; [d] Colomba et Lydia le rejoignent ; [e] mais la petite troupe est capturée. [f] Orso est considéré comme ayant agi en état de légitime défense [g] et célèbre ses fiançailles avec Lydia, [h] tandis que Colomba, implacable, savoure son triomphe en présence du vieux Barricini mourant.

Un résumé d'un texte narratif est un texte comme un autre même si, comme le note A. Kibedi Varga, « le récit ne représente jamais *le* texte, mais une espèce de résumé mental de celui-ci, et qui risque même d'être inexact puisqu'il dépend du choix de celui qui résume les événements racontés dans un texte » (1979 : 380). Le résumé choisi nous permet d'accéder à une fable (ou histoire, terme préférable à celui de « récit » qu'utilise A. Kibedi Varga) qui semble bien s'appuyer sur un syllogisme sous-jacent :

Prémisse majeure :
L'homme qui ne défend pas son honneur est indigne d'être heureux. (m1 = [a] + [b])

Prémisse mineure :
Or Orso (grâce à Colomba) a su défendre son honneur. (m2 + m3 + m4 = [c], [d], [e] et [f])

Conclusion :
Donc Orso est digne d'être heureux. (m5 = [g] et [h])

Chez Mérimée comme chez Goethe, les faits ont la transparence sinon d'une « équation mathématique », comme le dit M. Kundera, du moins de cette forme idéale du raisonnement qu'est un syllogisme. Dans de telles conditions, la narration s'appuie sur la logique d'un raisonnement et l'on peut effectivement parler d'un « enchaînement, lumineusement causal, des actes ».

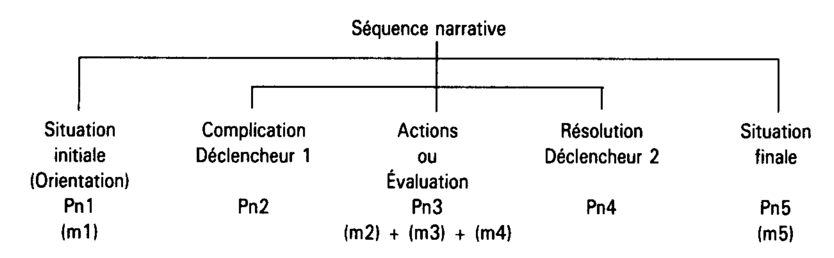
La logique singulière de la mise en intrigue n'a rien à voir avec la rigueur abstraite des raisonnements matérialisés par de tels syllogismes. La « logique »

narrative est parfaitement cernée par R. Barthes lorsqu'il parle d'elle comme d'une logique très impure, un semblant de logique, une logique endoxale, liée à nos façons de raisonner et pas du tout aux lois du raisonnement formel que les syllogismes précédents mettaient, eux, en évidence :

> Tout laisse à penser, en effet, que le ressort de l'activité narrative est la confusion même de la consécution et de la conséquence, ce qui vient *après* étant lu dans le récit comme *causé par* ; le récit serait, dans ce cas, une application systématique de l'erreur logique dénoncée par la scolastique sous la formule *post hoc, ergo propter hoc* [...]. (1966 : 10)

G. Genette insiste plus nettement encore, avec la notion de « déterminations rétrogrades », sur la façon dont le récit dissimule son arbitraire : « Non pas vraiment l'indétermination, mais la détermination des moyens par les fins, et, pour parler plus brutalement, *des causes par les effets* » (1969 : 94). La motivation narrative est une sorte de voile de causalité : « La motivation est donc l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction : le *parce que* chargé de faire oublier le *pour quoi* ? — et donc de naturaliser, ou de *réaliser* (au sens de : faire passer pour réelle) la fiction en dissimulant ce qu'elle a de *concerté*, [...] c'est-à-dire d'artificiel : bref, de fictif » (Genette 1969 : 97).

Cet écrasement de la logique et de la temporalité est, avant tout, réalisé par la « logique » macro-propositionnelle de la mise en intrigue dont rend compte le schéma quinaire suivant qui hiérarchise les relations, autrement simplement chronologiques et linéaires, entre les cinq moments (m) de tout procès à l'intérieur d'une séquence (ou d'un texte entier) :



L'application de ce schéma au résumé de *Colomba* proposé plus haut donne le découpage suivant, plus proche de l'ensemble du résumé que le syllogisme :

Pn1 = [a] + [b] = Bonheur d'Orso et déshonneur ressenti d'abord par Colomba (d'où le mandement) dans une Situation initiale type qui conjoint trois acteurs dans la perspective de deux quêtes liées : Orso et Lydia (bonheur visé), Orso et Colomba (honneur visé).
Pn2 = [c] = Orso, blessé par les Barricini, riposte et les tue : soit un faire transformateur qui peut modifier les prédicats de base de Pn1 en introduisant le malheur et le déshonneur.

Pn3 = [d] + [e] = Ré-action constituée par la fuite et la capture des trois acteurs.
Pn4 = [f] = Résolution amenée par la reconnaissance de la légitime défense comme caractéristique du faire de Pn2.
Pn5 = [g] + [h] = Situation finale qui conjoint les trois actants avec le bonheur (fiançailles d'Orso et de Lydia) et l'honneur (vengeance de Colomba).

On comprend mieux ainsi la notion de « scansion d'événements » dont parle U. Eco et la conception aristotélicienne de « tout d'une action ». L'opération de mise en intrigue repose sur ce dispositif élémentaire qui débouche, bien sûr, sur des possibilités de combinaison des séquences en textes selon trois modes de base que je détaille ailleurs et qu'illustreront partiellement les analyses textuelles de ce chapitre et du suivant (Adam 1985 : 70-94) : coordonner linéairement des séquences, les enchâsser-insérer les unes dans les autres ou les monter en parallèle (histoires alternées dont le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ou *Palmiers sauvages* de Faulkner sont de bons exemples littéraires et *Les dieux sont tombés sur la tête,* le plus amusant exemple filmique).

On comprend aussi que la compilation de faits rangés par ordre de dates des chroniques, annales, etc., puisse être déclarée non narrative aussi bien par Aristote que par Bérardier de Bataut dans son *Essai sur le récit* de 1776 : dans ce cas on n'assiste pas à une mise en intrigue dominée par l'introduction des deux déclencheurs constitués par la Complication-Pn2 et la Résolution-Pn4. C'est par exemple le cas dans cet énoncé dont U. Eco note, dans *Lector in fabula*, qu'il est exclu du nombre des textes narratifs :

> Hier je suis sorti de chez moi pour aller prendre le train de 8 h 30 qui arrive à Turin à 10 heures. J'ai pris un taxi qui m'a amené à la gare, là j'ai acheté un billet et je me suis rendu sur le bon quai ; à 8 h 20 je suis monté dans le train qui est parti à l'heure et qui m'a conduit à Turin.

Si une telle séquence linguistique n'est pas un récit, ce n'est pas pour les raisons pragmatiques envisagées par U. Eco : « Face à quelqu'un qui raconterait une histoire de ce genre, nous nous demanderions pourquoi il nous fait perdre notre temps en violant la première règle conversationnelle de Grice, selon laquelle il ne faut pas être plus informatif que ce qui est de rigueur » (1985 : 141). Cette loi n'est en rien une loi purement narrative. En fait, si cette « histoire » de voyage en train n'est pas un récit, c'est parce qu'elle se contente d'énumérer une succession d'actes — qui correspondent à un simple script — sans mettre les événements en intrigue. Pour distinguer description d'actions et récit, disons que la description d'actions (dont il sera question à la fin du chapitre 3) n'est pas soumise au critère de mise en intrigue (E).

Ajoutons que l'Orientation-Pn1, en fixant la situation initiale du récit, établit surtout les éléments constitutifs du « monde » de l'histoire racontée. Comme le note U. Eco : « Pour raconter, il faut avant tout se construire un monde, le plus meublé possible, jusque dans les plus petits détails » (1985b : 26). Non seulement les personnages sont contraints d'agir selon les lois de

ce monde, mais « le narrateur est le prisonnier de ses prémisses » (1985b : 35). C'est dire qu'une logique du monde représenté vient se superposer à la logique de la mise en intrigue. Cette logique du monde représenté se situe, elle, dans la partie gauche du schéma 2 (chapitre 1, page 21), en A3.

(F). Une évaluation finale (explicite ou implicite) :
« Même quand tous les faits sont établis, il reste toujours le problème de leur compréhension dans un acte de jugement qui arrive à les tenir ensemble au lieu de les voir en série » (Mink 1969-1970).

Cette dernière composante — dite « configurante » par P. Ricœur à la suite du philosophe du langage Louis O. Mink — est probablement une des clés de la spécificité du récit. On la trouve également chez Bérardier de Bataut :

> Il est bien peu de gens qui soient en état, par eux-mêmes, de tirer les véritables conclusions des faits qu'ils lisent. Il faut donc que l'écrivain supplée à cette incapacité, pour donner à son ouvrage l'utilité qui lui convient. (1776 : 321-322)

Conformément à ce que dit de la fable le Père Le Bossu dans son *Traité du poème épique* (1675), B. de Bataut ajoute :

> Sa partie la plus essentielle est la maxime de morale qu'elle veut insinuer. C'est là le fondement qui la soutient. (1776 : 581)

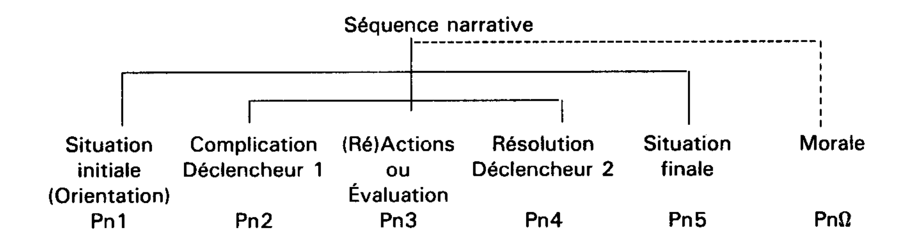
On retrouve la même idée chez Lessing qui, dans ses *Réflexions sur la fable,* unit les composantes (E) et (F) dans une définition très aristotélicienne de l'action comme suite de changements qui, pris ensemble, « forment un tout ». Pour Lessing, l'unité de l'ensemble provient de l'accord de toutes les parties en vue d'une seule fin : « La fin de la fable, ce pourquoi on l'invente, c'est le principe moral. » Claude Simon, dans son discours de réception du Nobel, précise dans le même sens le processus de fabrication de la fable :

> Selon le dictionnaire, la première acception du mot « fable » est la suivante : « Petit récit d'où l'on tire une moralité ». Une objection vient aussitôt à l'esprit : c'est qu'en fait le véritable processus de fabrication de la fable se déroule exactement à l'inverse de ce schéma et qu'au contraire c'est le récit qui est tiré de la moralité. Pour le fabuliste, il y a d'abord une moralité [...] et ensuite seulement l'histoire qu'il imagine à titre de démonstration imagée, pour illustrer la maxime, le précepte ou la thèse que l'auteur cherche par ce moyen à rendre plus frappants. (1986 : 16)

Edgar Poe, à propos d'un tout autre genre narratif, aboutissait déjà à la même conclusion dans sa « Méthode de composition » de *La Genèse d'un poème :* « Je puis dire que mon poème avait trouvé son commencement — par la fin, comme devraient commencer tous les ouvrages d'art [...] » (1951 : 991). « Un plan quelconque, digne du nom de plan, doit avoir été soigneusement élaboré en vue du dénouement, avant que la plume attaque le papier.

Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du dénouement devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité — en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention » (1951 : 984). Pour le maître de la narration fantastique, la première de toutes les considérations est tout naturellement « celle d'un *effet* à produire » (*ibid.*) et cette conception de l'effet n'est pas sans conséquences sur la dimension même de l'œuvre : « Si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut nous résigner à nous priver de l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression ; car, si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s'interposent, et tout ce que nous appelons *l'ensemble,* totalité, se trouve détruit du coup » (1951 : 986).

Sur la base de toutes ces observations, il devient possible de compléter le prototype de la séquence narrative de base par un modèle intégrant cette macro-proposition évaluative finale (ou « morale » = PnΩ) qui donne — de façon explicite ou non et, selon les genres narratifs, plus ou moins facilement déductible à partir d'indices à décrypter par le lecteur — le sens configurationnel de la séquence.



Les écrivains mettent bien en évidence cette complémentarité narrative entre séquence et configuration. Ainsi Milan Kundera, dans *L'Art du roman*, parle de « l'art de l'ellipse » comme d'une nécessité qu'il explique en des termes fort proches de ceux d'E.A. Poe : « Imaginez un château si énorme qu'on ne peut l'embrasser du regard. Imaginez un quatuor qui dure neuf heures. Il y a des limites anthropologiques qu'il ne faut pas dépasser, les limites de la mémoire, par exemple. À la fin de votre lecture, vous devez être encore en mesure de vous rappeler le commencement. Autrement le roman devient informe, sa "clarté architectonique" s'embrume » (1986 : 94). La structure du récit garantit la maîtrise de la diversité des éléments : assurant la cohésion, elle permet la mémorisation comme la lisibilité des énoncés.

Prenons l'exemple d'un récit d'une brièveté extrême :

(2)
IL FAUT FAIRE SIGNE
AU MACHINISTE

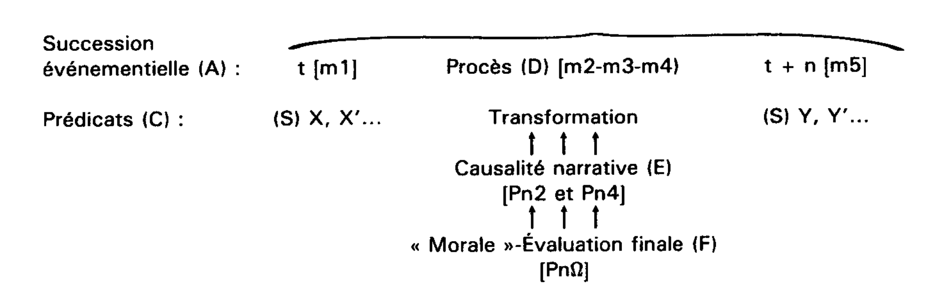
La dame attendait l'autobus
Le monsieur attendait l'autobus
passe un chien noir qui boitait
la dame regarde le chien
le monsieur regarde le chien
et pendant ce temps-là l'autobus passa

Raymond Queneau, *Courir les rues*, © éd. Gallimard, 1967.

Ce petit texte présente l'intérêt de ne pas respecter tout à fait l'ordre canonique des macro-propositions. Le titre correspond, en effet, à une anticipation de l'évaluation finale-PnΩ qui suit habituellement la situation finale-Pn5. Cette dernière n'est pas explicitement fournie, mais donnée à dériver à partir des informations précédentes : bus également manqué par le monsieur et par la dame, soit un retour à la situation de départ (t + n [Pn5] = t [Pn1]). Les deux premiers vers définissent la Situation initiale (Orientation-Pn1) ; le vers 3 introduit le déclencheur du récit (Complication Pn2) ; les vers 4 et 5 correspondent à la (ré)action centrale (Pn3) et le dernier vers au second déclencheur ou Résolution-Pn4.

Il est intéressant de comparer ce petit récit avec ce que dit Lessing lorsqu'il montre qu'une suite de personnages — un coq de bruyère (S1) + une martre (S2) + un renard (S3) + un loup (S4) — ne fait pas une fable. Une succession événementielle de ce type, ou même, comme l'envisage Lessing : « La martre dévora le coq de bruyère, le renard dévora la martre, le loup dévora le renard », ne suffit pas — quoi qu'il en dise — à transformer le principe moral en fable. L'importance du passé simple est tout à fait réelle et également mise en avant par le dernier mot du petit récit de Queneau : derrière ce temps narratif se profile le déplacement de la succession temporelle (A) vers la causalité narrative de la mise en intrigue (E). Mais, pour qu'il y ait récit, il faut passer du plan de la succession événementielle à celui de la « configuration », il faut pouvoir dépasser l'absence d'acteur constant. L'unité est ici assurée par le principe moral : « Le plus faible est la proie désignée du plus fort » qui pose clairement deux acteurs chargés d'assurer le lien, en profondeur, des propositions : S1-le plus fort et S2-le plus faible, mais on ne peut parler d'un procès transformationnel articulé autour des deux déclencheurs (Pn2 et Pn4) qui assurent le passage d'une situation initiale à une situation finale. Pour écrire un récit et dépasser la simple description d'actions, il faudrait, par exemple, imaginer un procès qui mette face à face le plus fort (le Loup) et le plus faible (l'Agneau) pour aboutir à l'intrigue de la fable de La Fontaine dont je détaille l'analyse plus loin.

Les six critères envisagés peuvent être réunis dans le schéma de synthèse suivant :



2. Pragmatique du récit

Trois règles pragmatiques ont été édictées par Cicéron et reprises, par exemple, dans l'article « Récit » de l'*Encyclopédie* : règles de *concision* (loi d'économie), de *clarté* et de *vraisemblance*. Les ouvrages classiques ajoutent généralement une loi toute pragmatique d'*intérêt* : « La narration sera intéressante, si l'orateur, qui parle pour être écouté, et l'auteur, qui écrit pour être lu, savent attacher l'auditeur ou le lecteur, soit en l'amusant, soit en l'instruisant, soit en le touchant, c'est-à-dire en parlant à son imagination, à son intelligence ou à son cœur. » On peut se poser des questions sur ces quatre principes. Si le vraisemblable et la clarté semblent unanimement prescrits pour former un bon récit, l'intérêt ne s'accorde pas toujours avec la loi d'économie classique.

En témoignent, par exemple, ces remarques de Michel Déon dans *Un taxi mauve*. À propos des histoires racontées par le personnage central, le narrateur note d'abord qu'elles respectent la règle de vraisemblance : « Dans les histoires de Taubelman [...] il y a une part de vérité qui les rend plausibles » (1973 : 160), mais, ajoute-t-il un peu plus loin : « [...] Je n'ai pas le talent d'écrivain qui me permettrait de restituer (ou mieux de réinventer) dans sa richesse et son intégralité une histoire de Taubelman. Celle-là dura près d'une heure avec des incidentes, des redites, un époustouflant vocabulaire. Au contraire des autres qui clochaient par trop, j'eus tendance à la croire vraie, enfin plausible » (1973 : 286). Dans un recueil de nouvelles intitulé *Ni les ailes ni le bec*, François Conod va dans le même sens que Déon. Après avoir raconté une histoire en quelques lignes, il ajoute :

> Quoi ? Déjà fini ? Dominique, qui racontait tellement mieux que moi, nous aurait tenus en haleine pendant des heures avec son histoire de Titanic. Alors que moi, je la liquide [...] à toute allure, je la torpille [...], comme pour m'en débarrasser au plus vite, comme si elle me brûlait les lèvres, ou les doigts quand j'écris. (1987 : 156)

Il commente ainsi la troisième histoire qu'il vient aussi d'expédier en une lemi-page :

> Zut, j'ai déjà tout dit. Il aurait fallu parler longuement de la « pâte amaigrissante », décrire la petite boîte ronde sur le couvercle de laquelle s'étalait, en diagonale (les boîtes rondes ont-elles une diagonale ?), en anglaises mauves, la griffe des sœurs Frangin. Et puis incorporer à la pâte de mots métaphores et comparaisons, qui sont la graisse du langage [...]. Dominique aurait tenu la soirée entière, aurait bâti tout un roman. Moi, je n'arrive même pas à en tirer une nouvelle. Impuissance ? Stérilité ? Répugnance plutôt à pétrir la pâte des mots [...]. Mais moi, quand je triture la pâte des mots, ça me fait l'effet inverse de la pâte amaigrissante des sœurs Frangin : contrairement à ce qui se passait quand c'était Dominique qui racontait, plus je mets de pommade, plus mon texte enfle inutilement. (1987 : 157-158)

Comme le montre le « principe dialogique [1] », la structure narrative à aquelle s'attachent les grammaires de récit n'est que superficiellement homoène : « Les énoncés longuement développés et bien qu'ils émanent d'un interocuteur unique [...] sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais, ar leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement diaogiques » (Bakhtine traduit *in* Todorov 1981 : 292). Comment la structure lu récit intègre-t-elle ce principe dialogique ? C'est un des points auxquels ıne narratologie linguistique doit s'efforcer de répondre.

La thèse linguistique de base du principe dialogique est la suivante : Tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence rofonde du discours-réplique prévu » (Bakhtine-Volochinov 1977 : 103). Autre formulation, dans la traduction de T. Todorov : « Tout énoncé exige, our qu'il se réalise, à la fois la présence d'un locuteur et d'un auditeur. [...] 'oute expression linguistique, donc, est toujours orientée vers l'autre, vers 'auditeur, même si cet autre est physiquement absent » (1981 : 292). Les onséquences de cette prise en compte du destinataire (co-énonciateur, en fait) u récit sont considérables pour la narratologie. On trouve chez Bakhtine les ermes de ce que W. Labov et J. Waletzky (1967, 1972) théoriseront autour es propositions évaluatives : « Ainsi, tout énoncé (discours, conférence, etc.) st conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de a réponse — non pas sa réponse immédiate, bien sûr, car il ne faut pas interompre un orateur ou un conférencier par des remarques personnelles ; mais ussi en fonction de son accord, de son désaccord, ou, pour le dire autreıent, de la perception évaluative de l'auditeur, bref, en fonction de l'"audiɔire de l'énoncé" » (Todorov 1981 : 292).

La narratologie moderne a mis un certain temps à tenir compte de ces ypothèses qui font éclater la belle unité monologique du récit. C'est dans

. Voir à ce sujet T. Todorov 1981.

cette perspective que W. Labov met l'accent sur un fait pragmatique fort intéressant :

> Il y a bien des façons de raconter la même histoire, et on peut lui faire dire des choses fort différentes, ou rien du tout. L'histoire qui ne dit rien s'attire une remarque méprisante : « Et alors ? » Cette question, le bon narrateur parvient toujours à l'éviter, il sait la rendre impensable. Il sait faire en sorte que, son récit terminé, la seule remarque appropriée soit : « Vraiment ? » ou toute autre expression apte à souligner le caractère mémorable des événements rapportés. (1978 : 303)

Le meilleur exemple littéraire de ce genre de sanction nous est fourni par ce récit de l'acte IV des *Justes* de Camus :

(3)
Kaliayev [1] : Il ne faut pas dire cela, frère. Dieu ne peut rien. La justice est notre affaire ! (*Un silence.*) Tu ne comprends pas ? Connais-tu la légende de saint Dmitri ?
Foka [1] : Non.
Kaliayev [2] : [a] Il avait rendez-vous dans la steppe avec Dieu lui-même, et il se hâtait [b] lorsqu'il rencontra un paysan [c] dont la voiture était embourbée. [d] Alors saint Dmitri l'aida. [e] La boue était épaisse, la fondrière profonde. [f] Il fallut batailler pendant une heure. [g] Et quand ce fut fini, [h] saint Dmitri courut au rendez-vous. [i] Mais Dieu n'était plus là.
Foka [2] : Et alors ?
Kaliayev [3] : Et alors il y a ceux qui arriveront toujours en retard au rendez-vous parce qu'il y a trop de frères à secourir.

Le fait que le récit allégorique ne permette pas à l'auditeur (Foka) d'interpréter correctement la « maxime de morale » implicite oblige le narrateur à formuler explicitement une évaluation finale sous forme de « Morale ». On peut dire que la sanction du « Et alors ? » manifeste la mauvaise anticipation par le narrateur des possibilités interprétatives de son auditeur. Soulignons que ce récit, extrêmement concis, est totalement dépourvu d'évaluations susceptibles de préparer l'interprétation finale. Le respect outrancier de la loi d'économie est certainement responsable des difficultés de compréhension de Foka. Cet exemple contraste avec le récit d'un bavard que l'on trouve dans *Belle du seigneur* d'Albert Cohen. Dans ce texte, les mouvements d'anticipation des réactions de l'auditeur, la façon d'adjoindre au corps du récit tout un ensemble de propositions descriptives et évaluatives suspendent le cours des événements et contrastent avec l'économie excessive du récit des *Justes* ou l'impuissance du narrateur de *Ni les ailes ni le bec*.

Avec l'approche pragmatique et textuelle, le changement de cap de la narratologie a lieu dans une double direction : en direction du langage ordinaire et non plus de la seule narration littéraire, d'une part, en direction de la non-homogénéité du récit, de ce que j'appellerai son orientation

argumentative, d'autre part. La narratologie qu'inaugurent Labov et Waletzky — et que prolongent les travaux américains de Sacks et Jefferson et, en Allemagne, d'Uta Quastoff — consiste à décrire des textes dominés par une attitude langagière fondée sur l'appel à l'activité du ou des partenaire(s) de l'interaction. Soit un glissement des préoccupations du plan de la normalité formelle — de la clôture structurale, liée à un genre (le conte merveilleux écrit) — au plan de l'interaction langagière en situation — causalité interactive toujours sous-jacente et parfois dominante.

Ces deux composantes ne sont en rien séparables et il faut absolument penser le récit comme le produit d'une construction textuelle (plan de sa structure séquentielle propre) et d'une orientation pragmatique (plan de l'interaction langagière). C'est dans ce sens que s'engagent le *Lector in fabula* d'Umberto Eco (1979), qui constitue le premier essai de pragmatique textuelle appliquée au récit, et, d'une certaine manière, la réflexion de P. Ricœur dans les trois volumes de *Temps et récit*. La triple *mimesis* de P. Ricœur approche, en effet, une grande partie de l'objet même de la pragmatique textuelle d'U. Eco : « Étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit, en même temps, être la description des mouvements de lecture qu'il impose » (Eco 1985 : 10).

La *première mimesis* ou *plan de la préfiguration* — située en amont de la textualité — est celle de l'intrigue comme composition d'actions enracinées dans du préconstruit. Mémoire de ce que le texte prend en charge et tente de rendre intelligible, elle marque l'ancrage de la composition narrative dans la compréhension pratique du lecteur. En effet : « Imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C'est sur cette précompréhension, commune au poète et à son lecteur, que s'enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimesis textuelle et littéraire » (Ricœur 1983 : 100).

La *deuxième mimesis, plan de la succession et de la configuration*, est le « pivot de l'analyse » (Ricœur 1983 : 86). On peut la définir comme une activité productrice d'intrigue qui consiste à prendre ensemble une succession d'actions pour en faire un tout organisé ayant un commencement et une fin. Comme médiation, le moment de l'opération configurative fait d'événements individuels une histoire, il compose en un tout des facteurs hétérogènes. En d'autres termes, la mise en intrigue permet de rassembler une succession d'événements en un tout signifiant faisant « figure », doté d'un commencement et d'une fin, et susceptible d'être suivi par qui lit ou entend l'« histoire ». Ce plan est, bien sûr, celui qui nous intéresse le plus directement ici.

La *troisième mimesis* ou *plan de la refiguration*, aval du texte, « marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur. L'intersection, donc, du monde configuré [...] et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique » (Ricœur 1983 : 109).

Ce moment où le lecteur s'approprie le monde de l'œuvre se trouve encore dans l'œuvre elle-même. En d'autres termes, l'effet produit par le texte, cette « reconfiguration » de l'expérience du lecteur que la lecture effectue, n'est pas extérieur au texte lui-même et à sa signification. Ricœur oppose récit historique et récit fictionnel à partir de la prétention à la vérité par laquelle se définit la troisième relation mimétique (1984 : 12). Soulignons au passage que c'est bien l'objet de la dernière [3] réplique du narrateur des *Justes* que de donner le sens du récit configuré en explicitant l'intersection du monde du récit et du monde dans lequel se déroule l'échange entre Kaliayev et Foka. C'est « dans l'auditeur ou dans le lecteur », souligne encore Ricœur, que « s'achève le parcours de la mimesis », « l'activité mimétique ne trouve pas le terme visé par son dynamisme dans le seul texte poétique, mais dans le spectateur ou le lecteur » (1983 : 77).

Le triple aspect de l'activité mimétique permet de souligner l'importance de la mimesis 2, lieu de passage d'un amont (mémoire) à un aval (attente) du texte. Ceci débouche sur un heureux refus de l'enfermement dans la « clôture » (structurale) du texte. Mais, en contrepartie, si une place importante est accordée au lecteur (point d'articulation entre mimesis 2 et mimesis 3), Ricœur néglige son symétrique entre mimesis 1 et mimesis 2 : le producteur du récit. Enfin, les limites de ces propositions apparaissent dans le privilège accordé à l'art narratif : P. Ricœur place le récit ordinaire dans la mimesis 1 (1984 : 230 et 37) et ne situe dans la mimesis 2 que les grandes œuvres légitimées et valorisées par l'institution littéraire. Pour éviter une telle limitation, examinons à présent comment des textes très différents actualisent le prototype de la séquence narrative défini plus haut. J'emprunte volontairement mes exemples à des genres assez divers : théâtre, roman et fable en ajoutant, en guise d'exercices, une anecdote et un récit de presse.

3. Analyses séquentielles

3.1. Albert Camus : complexité séquentielle d'un récit bref [1]

Le récit (3), tiré des *Justes* d'Albert Camus, présente l'immense avantage de permettre d'expliciter la structure intratextuelle d'un monologue narratif (sa « syntaxe narrative ») et son insertion dans le cotexte conversationnel d'une pièce de théâtre (sa « syntaxe dramatique » dont il sera plus amplement question au chapitre 7). De plus, sa structure interne, malgré sa brièveté, est une structure plus complexe que celle des exemples précédents avec deux procès enchâssés. J'insiste sur cet exemple parce que Harald Weinrich, qui l'examine dans *Le Temps* (1973 : 112-115) en adoptant un point de vue de linguistique

1. La présente étude complète et affine celle que je proposais, en 1985, dans *Le Texte narratif* (pages 163-167).

textuelle, n'entre pas du tout dans le détail de la structure textuelle et utilise des catégories de description du récit beaucoup trop élémentaires. Le seul point qui me semble bien vu par H. Weinrich a trait au passage du monde de la légende au monde de l'interaction (traduit maladroitement par le terme « monde commenté »). Je cite ce qui me paraît fort bien situer la nature des macro-propositions Pn1 et Pn5 ainsi que la nature du passage de Pn5 à PnΩ (c'est moi qui ajoute ces éléments dans le texte de Weinrich, bien sûr) :

> Introduction [Pn1] et conclusion [Pn5] représentent bien plus que les premières et dernières phrases du texte ; ce sont pleinement des parties du récit qui, du point de vue de la technique narrative, assurent des fonctions bien précises. L'introduction [Pn1] sert d'exposition elle présente le monde qui va être raconté et invite le lecteur (ou l'auditeur) à pénétrer dans cet univers étranger. La conclusion [Pn5] referme ce monde mystérieux du récit où un mortel peut avoir rendez-vous avec Dieu. Elle nous conduit vers la morale [PnΩ] de la légende, en plein domaine du monde commenté. Nous voici ramenés de ce monde étranger vers notre monde quotidien. C'en est bien fini des rendez-vous avec Dieu ; en revanche, théologie et morale y ont leur place : la légende va pouvoir être commentée. Ce sont donc deux fonctions qualitativement différentes du récit lui même ; elles marquent la frontière entre monde commenté et monde raconté. Elles enserrent le corps narratif proprement dit où se fait la progression du récit. (1973 : 114)

Concentrons, dans un premier temps, l'analyse sur le bloc narratif homogène que constitue la deuxième réplique de Kaliayev. L'examen des prédicats de la situation finale (i) permet d'identifier, à rebours, ceux de la situation initiale : *rendez-vous projeté-avant le procès* + [*noyau narratif ou procès proprement dit*] + *rendez-vous manqué-après le procès*. Si l'on examine de près la proposition (a) (la plus longue et la plus complexe du récit), on constate qu'elle met en place un conflit entre deux procès : rencontrer Dieu (a) et/ou aider un paysan (b et c). Tout le texte tourne autour de la tension entre deux choix : opter pour l'absolu (rencontrer Dieu) ou pour une conduite de bon Samaritain prescrite par la loi religieuse elle-même. La rencontre du paysan, soulignée par le passé simple et le marqueur d'événement LORSQUE, devient ici un obstacle (macro-proposition Complication-Pn2) dans la marche du saint vers son Dieu.

Une analyse linguistique attentive aux marques permet de décrire ce petit récit comme une séquence comportant l'enchâssement d'une autre séquence dans la macro-proposition centrale (Pn3-(Ré)action) du premier niveau. La première séquence narrative (Sn1) est constituée d'une suite de macro-propositions narratives :

Pn1 – [a] = Situation initiale-Orientation, verbes à l'imparfait.
Pn2 – [b] = Complication (déclencheur du procès) [*lorsque*] et verbe au passé simple.
Pn3 – [c] à [g] = Ré-action [ici séquence enchâssée Sn2, détaillée ci-dessous].
Pn4 – [h] = Résolution tentée, verbe au passé simple.
Pn5 – [i] = Situation finale, verbe à l'imparfait.

Responsable de l'action contraire au premier procès, la séquence centrale (Sn2) peut être ainsi décrite :

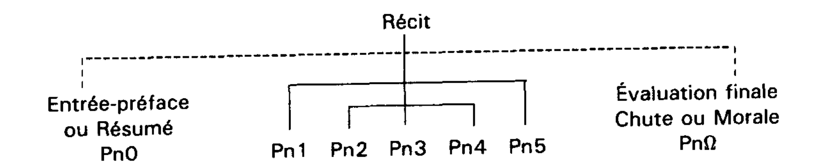
Pn1' – [c] = Situation initiale (*dont* + imparfait).
Pn2' – [d] = Complication (*alors* + passé simple).
Pn3' – [e] = Évaluation centrale (imparfait).
Pn4' – [f] = Résolution (passé simple).
Pn5' – [g] = Situation finale (*et quand ce fut fini*).

Des organisateurs ponctuent les transitions entre les mêmes macro-propositions des deux séquences : Pn1 - LORSQUE - Pn2 et Pn1'- ALORS - Pn2', Pn4'- ET QUAND - Pn5' et Pn4 - MAIS - Pn5. L'emploi de la troisième personne, l'alternance de l'imparfait et du passé simple sont, eux aussi, significatifs : ils renvoient à une énonciation distanciée (historique). La proposition Pn5' au passé simple souligne, avec l'anaphorique CE, la reprise de la première séquence, un moment interrompue.

Cette description intratextuelle du monologue de Kaliayev confirme bien sa nature narrative, mais elle n'est pas suffisante. La narratologie post-structuraliste nous a permis de comprendre et de théoriser la nécessité d'interpréter le récit dans le cadre interactif où il apparaît. La réplique (2) de Foka (« Et alors ? ») prouve que Kaliayev, le narrateur-récitant, a mal évalué les capacités de son interlocuteur. Le contrat initial n'est que partiellement rempli et il faut, pour comprendre ce qui se passe, remonter au dialogue qui amène le monologue narratif.

L'énoncé réfutatif qui ouvre l'intervention de Kaliayev est directement lié à la précédente réplique. Son assertion : « Dieu ne peut rien. La justice est notre affaire ! » laisse Foka muet, comme la didascalie (« *un silence* ») le souligne. Prenant conscience de cet écart et de cette incompréhension, Kaliayev envisage alors de raconter la légende de saint Dmitri, elle aussi inconnue de son interlocuteur. Un double savoir doit donc être mis en place par Kaliayev : connaissance de la légende et interprétation de sa pertinence dans le contexte présent (sur le modèle classique d'interprétation de la parabole). Le « Et alors ? » de Foka porte bien sur la pertinence ici-maintenant de cette histoire. Le déclenchement d'une explication s'impose : Kaliayev explicite donc la « morale » de son récit. Le choix des temps (présent et futur) ainsi que l'utilisation de termes universels (« ceux qui, frères ») soulignent le passage du monde du récit (de la légende) à celui de l'interaction en cours.

Le monologue narratif théâtral — dont il sera de nouveau question au chapitre 7 — comporte donc, comme tout récit oral, deux macro-propositions qui l'encadrent : une *Entrée-préface*-PnO (« connais-tu la légende ?... ») et une *Évaluation finale*-PnΩ. L'une permet de passer du monde actuel de l'échange au monde de la légende, l'autre d'accomplir le trajet inverse. En mentionnant d'autres variantes d'ouverture (le *Résumé*) et de fermeture (la simple *Chute* [« Et voilà »] ou la *Coda*), on aboutit à un modèle — ou prototype — du récit élémentaire complet :



Bakhtine avait repéré l'existence de ces marques de passage de la conversation au récit :

> Ce sont, en effet, des propositions d'« avant-poste », pourrait-on dire, situées en plein sur la ligne de démarcation où s'accomplit l'alternance (la relève) des sujets parlants. (1984 : 297)

On verra au chapitre 7, à la lumière de faits identifiés par Jacques Schérer dans la dramaturgie classique, qu'un ensemble de répliques prépare généralement le récit non seulement par une Entrée-préface mais également par un Résumé. Le récit peut aussi comporter des Évaluations. Quand elles sont le fait du récitant, celles-ci sont destinées à signaler l'issue du récit ou à maintenir l'attention de l'interlocuteur. L'absence de cette procédure explique en partie l'échec de Kaliayev : en introduisant des évaluations destinées à préparer l'interprétation de son récit, il aurait évité le fatidique « Et alors ? ».

On voit que le récit peut être précédé de ces préambules que B. de Bataut jugeait maladroits et qu'on appelle aujourd'hui Résumé et Entrée-préface (Pn0) : « Je vais bien vous faire rire ; voici quelque chose de bien plus singulier ; vous n'imagineriez jamais ce que je vais vous dire. » Ajoutons qu'il peut être suivi, dans le cas d'une inscription dans un échange (au théâtre par exemple), aussi bien par une Chute qui marque le retour à la conversation préalable que par une évaluation finale (PnΩ). Il en va bien ainsi dans le bref exemple (2) ainsi que dans la plus complexe fable de La Fontaine (5).

3.2. Albert Cohen : le récit d'un bavard

(4)
— A, reprit-il.
— Qu'y a-t-il ? Tu te sens mal ?
— Membre de section A, expliqua-t-il d'une voix étranglée. Non, pas ici, pas dans l'ascenseur. Dans mon bureau, dans l'intimité.
— [a] Eh bien, voilà, commença-t-il, calé dans son fauteuil et tirant sur sa pipe pour lutter contre l'émotion, voilà, c'est un vrai conte de fées. [b] Mais il faut que je te raconte bien tout depuis le commencement. (Il s'entoura de fumée. Ne pas pleurer, être le vainqueur insensible. Ne pas trop la regarder car l'admiration qu'il lirait dans ses yeux risquerait de faire monter les sanglots tout prêts dans son diaphragme.) [c] Donc, j'entre, cabinet ultra-

splendide, Gobelins, et cætera. Lui donc, imposant devant son bureau grand style, un visage de marbre, le regard pénétrant, [d] et alors tout à coup un sourire. Je t'assure que j'ai eu le coup de foudre, il a un charme fou. Oh, je sens que je me jetterais au feu pour un type comme ça ! [e] Donc, le sourire et puis silence, mais un silence d'une durée, peut-être deux minutes ! Je t'avoue que je n'étais pas tout à fait à mon aise, mais quoi, je ne pouvais pas parler du moment qu'il réfléchissait, [f] bref, j'attendais. [g] Et puis tout à coup quelque chose de pas ordinaire. Imagine-toi qu'il me demande à brûle-pourpoint si j'ai quelque chose à lui dire. [h] Moi étonné je lui dis naturellement que non. [i] Alors, il me dit que c'est bien ce qu'il pensait. À vrai dire, je n'ai pas compris ce qu'il voulait dire par là, mais ça n'a pas d'importance. [j] Alors moi, pas bête, avec une présence d'esprit peu ordinaire, tu voudras bien le reconnaître, je saisis l'occasion par les cheveux et je dis qu'en somme j'ai bien quelque chose à lui dire, et c'est que je suis heureux de l'occasion qui m'est offerte de lui dire toute la joie que j'éprouve à servir sous ses ordres — quoique de loin, ajouté-je finement, tu comprends l'allusion au truc de faire partie de son cabinet ? Bref, du joli baratin. [k] Là-dessus on parle de choses et autres, politique internationale, dernier discours de Briand, moi disant chaque fois mon mot, bref conversation. Et conversation dans son bureau somptueux, devant les Gobelins, donc conversation d'égal à égal, mondaine en quelque sorte. [l] Bon, mais attends, c'est pas fini, il y a mieux. [m] Imagine-toi que brusquement il prend une feuille et il écrit dessus, moi je regarde du côté de la fenêtre pour n'avoir pas l'air indiscret. Et alors, il me passe la feuille. Elle était adressée à la section administrative ! Tu sais ce qu'il y avait dessus ? Eh bien, je vais te le dire. Ma promotion ! (Il respira largement, ferma les yeux, les rouvrit, ralluma sa pipe pour déglutir un début de sanglot, tira plusieurs bouffées pour rester viril et lutter contre les spasmes des lèvres en émoi.) [n] Bref, par décision du secrétaire général, monsieur Adrien Deume promu membre de section A à dater du premier juin ! Voilà ! Il me reprend la feuille, il la signe et il la lance dans la boîte des sorties ! Pour moi, il n'a même pas consulté Sir John ! Bref, choix direct, procédure exceptionnelle ! [o] Alors qu'est-ce que tu en dis ?
— C'est magnifique.
— Je te crois que c'est magnifique ! Tu te rends compte, bombardé A tout d'un coup ! [...]

Albert Cohen, *Belle du seigneur,* © éd. Gallimard, 1968 : 90-91.

À la différence du récit de Camus, ce long passage de *Belle du seigneur* est saturé de digressions évaluatives du personnage-narrateur et de parenthèses commentatives du narrateur-auteur. Il peut toutefois être divisé en deux séquences, selon la même procédure d'enchâssement que pour le texte des *Justes* de Camus. Faute de place, je me contente de détailler le découpage narratif que je propose et dont le mouvement permet de mettre en évidence la stratégie narrative d'un personnage bavard et prétentieux qui croit apprendre à sa femme ce qu'elle sait déjà et qui ignore que celle-ci est, en fait, entièrement responsable de sa subite promotion :

Pn0 – [a] = Résumé (interrompu par une parenthèse décrivant les conditions de la prise de parole narrative) qui annonce le caractère extraordinaire du récit à venir.
– [b] = Entrée-préface (plus une parenthèse sur les conditions de l'acte de narration).
Pn1 – [c] = Situation initiale-Orientation introduite par un DONC phatique.
Pn2 – [d] = Complication introduite très classiquement par le déclencheur narratif ET ALORS TOUT À COUP.
Pn3 = [séquence enchâssée Sn2] à partir de [e] « Donc le sourire »
Pn1' – [f] = Situation initiale : « BREF, j'attendais ».
Pn2'– [g] = Complication introduite par le déclencheur narratif ET PUIS TOUT À COUP.
Pn3' – [h] et [i] = Ré-action sous forme de paroles des deux interlocuteurs et évaluation.
Pn4' – [j] = Longue proposition présentée comme Résolution par le narrateur, introduite par ALORS et fermée par le marqueur de reformulation conclusive BREF.
Pn5' – [k] = Situation finale de la séquence insérée et retour [l] de cette séquence à celle de premier niveau : l'auditrice pourrait croire le récit achevé alors qu'il ne s'agit que de l'achèvement de la séquence enchâssée (« c'est pas fini »).
Pn4 – [m] = Résolution marquée par l'adverbe BRUSQUEMENT.
Pn5 – [n] = Situation finale soulignée par VOILÀ et BREF.
PnΩ – [o] = Évaluation finale dialoguée.

3.3. Hétérogénéité compositionnelle d'une fable de La Fontaine

(5) LE LOUP ET L'AGNEAU

La raison du plus fort est toujours la meilleure :
Nous l'allons montrer tout à l'heure.

Un Agneau se désaltéroit
Dans le courant d'une onde pure ;
Un Loup survient à jeun, qui cherchoit aventure,
Et que la faim en ces lieux attiroit.
— Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?
Dit cet animal plein de rage :
Tu seras châtié de ta témérité.
— Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté
Ne se mette pas en colère ;
Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant
Plus de vingt pas au-dessous d'Elle ;
Et que par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.
— Tu la troubles, reprit cette bête cruelle ;
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
— Comment l'aurois-je fait si je n'étois pas né ?
Reprit l'Agneau, je tète encor ma mère.

— Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
— Je n'en ai point. — C'est donc quelqu'un des tiens ;
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers et vos chiens.
On me l'a dit : il faut que je me venge.
Là-dessus, au fond des forêts
Le Loup l'emporte, et puis le mange,
Sans autre forme de procès.

La Fontaine, *Fables*, Livre premier, X.

La complexité de la structure de cette fable célèbre embarrasse beaucoup les commentateurs. Le premier vers fournit, par anticipation, la Morale-PnΩ tandis que le second vers correspond à une exemplaire Entrée-préface-Pn0. Le choix des temps verbaux confirme le fait que ces deux macro-propositions sont, en quelque sorte, extérieures au récit proprement dit : présent de vérité générale renforcé par « toujours », pour le premier vers, futur proche pour le second qui annonce le récit à venir. La segmentation (blanc marqué entre ces deux vers et le corps du récit) souligne typographiquement la séparation des deux « mondes ».

Les vers 3 et 4 mettent en place un premier acteur (S1, l'Agneau), cette macro-proposition à l'imparfait a la valeur descriptive caractéristique des débuts de récit : fixer le cadre (ici uniquement spatial) de la Situation initiale-Pn1. Le début du procès est souligné, au début du vers 5, par le présent de narration qui introduit le second acteur (S2, le Loup) et une motivation importante pour la suite (« à jeun »), motivation renforcée par les deux propositions descriptives (suite du vers 5 et vers 6) à l'imparfait. On peut considérer ces deux vers comme la Complication-Pn2 du récit : la relation potentielle [S2 - manger S1] étant construite spontanément par le lecteur sur la base de ses savoirs encyclopédiques (histoires de loups peuplant notre imaginaire). L'intrigue ouverte par Pn2 est la suivante : la faim de S2 sera-t-elle satisfaite et S1 restera-t-il ou non en vie ? Ces deux questions sont intimement liées : la dégradation de S1 (être dévoré) constituant une amélioration pour S2 (ne plus être à jeun), la dégradation pour S2 (être toujours affamé) entraînant une amélioration pour S1 (rester en vie).

Symétriquement à Pn2, les vers 27 à 29 constituent la Résolution-Pn4 qui met fin au procès. Ces vers sont constitués de deux propositions narratives (vers 27 et début de 28, d'une part, suite du vers 28, d'autre part) qui ont pour agent S1 et pour patient S2, les prédicats /emporter/ et /manger/ sont complétés par une localisation spatiale : « au fond des bois ». Le vers 29 peut être considéré comme une proposition évaluative de Pn4. Conformément au modèle posé plus haut, on peut dire qu'une Situation finale Pn5 (elliptique ici) est aisément déduite de Pn4, une fin qui inverse le prédicat initial [S1 vivant] en [S1 mort]. Avec Pn4, le manque (faim de S2) introduit en Pn2 comme déclencheur-Complication se trouve résolu conformément aux attentes.

Reste l'ensemble des vers 7 à 26 qui apparaît comme séquentiellement hétérogène au reste — narratif — du texte. On peut parler ici d'un dialogue

inséré dans le récit ou d'un récit construit autour d'un dialogue, conformément au genre narratif choisi : la fable. Je propose de considérer ce dialogue comme une transformation de l'Action-Pn3 en dire(s), en un conflit de paroles. Si la longueur de ce développement tranche par rapport au reste du récit, ce qui tranche aussi, c'est son inutilité : les vingt vers se résument en une macro-proposition Pn3 qui n'influe pas du tout sur le cours des événements que Pn2 laissait prévoir. C'est précisément ce déséquilibre qui explique la teneur de la morale. Sans analyser ici la structure de ce long dialogue — auquel sera consacrée la fin du chapitre 6 —, j'ajouterai simplement qu'il illustre parfaitement ce que l'on peut dire, avec Ch. Perelman, des conditions préalables à l'argumentation, de l'opposition entre liberté spirituelle et contrainte :

> L'usage de l'argumentation implique que l'on a renoncé à recourir uniquement à la force, que l'on attache du prix à l'adhésion de l'interlocuteur, obtenue à l'aide d'une persuasion raisonnée, qu'on ne le traite pas comme un objet, mais que l'on fait appel à sa liberté de jugement. (Perelman et Olbrecht-Tyteca 1988 : 73)

L'Agneau aimerait être sur ce terrain ou, du moins, il tente d'y amener le Loup car il sait que : « Le recours à l'argumentation suppose l'établissement d'une communauté des esprits qui, pendant qu'elle dure, exclut l'usage de la violence » (*ibid.*). La fable de La Fontaine illustre ce que Ch. Perelman et L. Olbrecht-Tyteca prévoient quand même :

> D'aucuns prétendront que parfois, voire toujours, le recours à l'argumentation n'est qu'une feinte. Il n'y aurait qu'un semblant de débat argumentatif, soit que l'orateur impose à l'auditoire l'obligation de l'écouter, soit que ce dernier se contente d'en faire le simulacre : dans l'un comme dans l'autre cas, l'argumentation ne serait qu'un leurre, l'accord acquis ne serait qu'une forme déguisée de coercition ou un symbole de bon vouloir.

4. Pour conclure

Ce que je viens de dire de récits minimaux et de récits plus complexes confirme la définition de la textualité posée au chapitre 1.

Un texte comporte une seule ou un nombre *n* de séquences soit identiques (toutes narratives dans la plupart des exemples choisis ci-dessus), soit différentes (une séquence dialogale insérée dans un récit pour l'exemple de La Fontaine). Si le texte est une unité constituée de séquences, la séquence est une unité constituée de macro-propositions, elles-mêmes constituées de propositions. La définition proposée plus haut se vérifie donc pour le récit :

[Texte [Séquence(s) narrative(s) [Macro-propositions narratives [proposition(s)]]]]

De la même façon qu'un texte est le plus souvent composé de séquences hétérogènes, la séquence narrative comporte des propositions descriptives (en Pn1 surtout et en Pn3 qui n'est généralement qu'une description d'actions), mais elle peut aussi comporter des propositions évaluatives ou encore des ensembles dialogaux plus ou moins développés qui viennent alors compliquer la structure compositionnelle de la séquence.

Dans l'état actuel de nos connaissances, il ne me paraît pas pertinent de tenter d'énumérer des marques de surface dont le repérage suffirait pour affirmer que l'on est en présence d'une séquence narrative. En effet, en y regardant d'un peu près, on se rend compte que les organisateurs temporels (puis, alors, soudain, etc.), pourtant très fréquents dans le récit, peuvent fort bien être combinés avec — voire remplacés par — des connecteurs argumentatifs (mais, alors, en conséquence, donc, etc.) ; l'apparition du passé simple n'est une condition ni nécessaire ni suffisante de définition d'une séquence narrative : le présent de narration est très fréquent ; la présence de verbes exprimant des actions est aussi caractéristique des descriptions d'actions... Certes des configurations de marques peuvent être envisagées : très forte densité d'anaphores pronominales (cette forme de thématisation est probablement un des indices formels les plus caractéristiques de la séquence narrative) et alternance de l'imparfait et du passé simple (ou du passé composé, voire du présent de narration), par exemple. Il semble surtout que l'on puisse caractériser la narrativité par l'exclusion de certaines formes linguistiques : emploi exclusif de l'imparfait (absence de schéma d'incidence) et présence exclusive de prédicats d'être ou d'état, par exemple ; emploi massif de déterminants à valeur générique et de ce présent de vérité générale (gnomique) qui peuvent certes se trouver dans la « Morale », mais pas dans tout le récit.

Le fait que les critères avancés plus haut ne s'appliquent pas à des genres dits narratifs comme le « récit de bataille », le « récit de voyage », les chroniques et le « récit de rêve » nous met dans l'obligation de considérer à présent un autre type de séquentialité : la description. Les types de descriptions d'actions se situent certainement fort près du récit, mais, nous allons le voir, dans l'attraction immédiate du type descriptif. Il resterait enfin à examiner très attentivement le cas de récits partiellement déviants par rapport au prototype de base dont il vient d'être question : « l'histoire drôle », par exemple. Faute de place, je laisse de côté cette question ainsi que celle des genres narratifs dont un travail ultérieur — exclusivement consacré aux genres narratifs — devrait préciser les modes spécifiques de gestion du prototype de la séquence narrative. On en verra, au chapitre 7, un seul exemple avec le monologue narratif théâtral.

Je rappelle que la tradition rhétorique insiste sur les différentes « espèces de narration » : *narrations oratoire, historique, dramatique* (ou *poétique*), *familière* et *allégorique*. Elle prend ainsi en compte les modes d'insertion du récit dans des ensembles discursifs aussi différents qu'une pièce de théâtre,

un plaidoyer ou un ouvrage historique. Le genre narratif est alors considéré comme une catégorie englobante avec ses sous-genres aux formes et fonctions spécifiques. En d'autres termes, l'homogène est pensé en même temps que l'hétérogène, alors que cette complexité est généralement perdue de vue dans le projet structural (sémiotique ou poétique). Pour être un peu complet, il faudrait examiner comment l'éclatement des règles classiques devient évident dans certaines formes de contestation et de parodie de la narration classique. En effet, l'idéal du récit canonique est attaqué, dès l'Antiquité, par le *récit parodique* puis par l'anti-roman de la fin du XVII[e] et surtout du XVIII[e] siècle (Sorel, Fielding, Sterne, Diderot, etc.). La discontinuité vient alors rompre l'unité narrative par insertion de digressions infinies, de commentaires et de longs dialogues (non-respect patent de la règle de concision). Le refus romantique des règles a donné naissance à ces « romans humoristiques » dont parle Flaubert à propos de Xavier de Maistre et d'Alphonse Karr ; ce que D. Sangsue appelle plus largement, à la suite de Nodier, le genre du « *récit excentrique* » (1987). La définition de Nodier résume à elle seule la contestation et la ruine des règles classiques : « J'entends ici par un livre excentrique un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant » (1835).

Avec les développements récents de l'informatique, des jeux de rôles et des grammaires de récit, un nouveau type de narration a vu le jour et connu un immense succès ces dernières années aux États-Unis et en Europe : le *récit arborescent,* principe à la base des « livres dont vous êtes le héros [1] ». L'origine du récit arborescent est assurément le principe du *Conte à votre façon* de Raymond Queneau (1967), histoire de « trois alertes petits pois » publiée avec les travaux de l'Ouvroir de littérature potentielle (OULIPO). Le principe de base est celui du choix entre les possibles narratifs qu'une nouvelle de *Ficciones* de Borges intitulée « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » résume en ces termes et porte au-delà de la limite des possibilités d'écriture et de lecture : « Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. »

1. Pour des tentatives en français langue étrangère et seconde, voir par exemple le roman policier *Jus d'oronge* de J. de Porla (Hachette 1986) et, plus court et plus simple, *Une actrice a disparu* de C. Barnoud et Ph. Bedel (Hachette-Alliance française 1988), ainsi que, dans le domaine de la bande dessinée, *La Peur au Louvre* et *Panique au cirque* de C. Delafosse et Y. Pommaux (Bayard-Presse 1986).

5. Exercices d'analyse séquentielle

Texte 2.1. Une anecdote de Chateaubriand

[a] À l'entrée de la nuit, nous faillîmes d'être arrêtés au village de Saint-Paternion : [b] il s'agissait de graisser la voiture ; [c] un paysan vissa l'écrou d'une des roues à contresens, avec tant de force qu'il était impossible de l'ôter. [d] Tous les habiles du village, le maréchal-ferrant à leur tête, échouèrent dans leurs tentatives. [e] Un garçon de quatorze à quinze ans quitte la troupe, [f] revient avec une paire de tenailles, [g] écarte les travailleurs, [h] entoure l'écrou d'un fil d'archal, [i] le tortille avec ses pinces, et, [j] pesant de la main dans le sens de la vis, [k] enlève l'écrou sans le moindre effort : [l] ce fut un *vivat* universel. [m] Cet enfant ne serait-il point quelque Archimède ? [n] La reine d'une tribu d'Esquimaux, cette femme qui traçait au capitaine Parry une carte des mers polaires, regardait attentivement des matelots soudant à la forge des bouts de fer, et devançait par son génie toute sa race.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe,* Livre 42, chapitre 1, 22 septembre.

Analysez les regroupements de propositions en macro-propositions dans cette séquence narrative bien proche du modèle prototypique.

Texte 2.2. Un récit journalistique : l'attentat de Brighton

L'IRA revendique l'attentat de Brighton : 4 morts et 30 blessés

GOD SAVES MAGGIE

Deux heures cinquante du matin, hier, dans la petite ville de Brighton, au sud de l'Angleterre. Au bar du Grand Hôtel, les derniers parlementaires Conservateurs se préparent à rejoindre leurs chambres. Margaret Thatcher, dans son cabinet de travail, met un point final au discours de clôture du congrès annuel de son parti. L'hôtel est habité par la presque totalité des membres de son cabinet, des hommes politiques et des députés. Soudain, c'est l'explosion. L'Armée Républicaine Irlandaise avait posé une bombe au troisième étage. Margaret Thatcher est vivante, mais quatre personnes sont tuées, trente autres blessées, dont un ministre et un député. Après la stupeur, fidèle à son image, le 1[er] ministre britannique annonce que le congrès continue. Lire pages 2 à 4.

Libération du 13-14 octobre 1984.

En prêtant une attention particulière au noyau (Pn3) de ce texte, décrivez les regroupements macro-propositionnels de cette séquence tout aussi canonique que la précédente.

Texte 2.3. Un récit étiologique : Comment les lapins apprirent à bondir

Autrefois, le plus âgé de tous les lapins décida de convoquer ses congénères pour leur faire part de sa réflexion :

— Sur la terre, leur dit-il, n'importe quel animal peut faire peur aux autres. Or,

pauvres de nous, nous avons peur de tous mais aucun n'a peur de nous. Tout nous effraie, jusqu'au moindre bruissement de feuilles ! Comme c'est triste ! Cherchons un moyen d'y remédier.
Ils se mirent donc en quête, bien tristement. Sur le chemin, ils rencontrèrent une pie qui leur dit :
– Ah, mes pauvres lapins ! Où allez-vous ainsi, la mine défaite ?
– Personne n'a peur de nous, et nous, nous avons peur de tout, répondit le vieux lapin. Mieux vaut encore se jeter dans un puits profond que de continuer à vivre comme ça.
– Quelle stupide décision !
– Non, non, ce n'est pas bête du tout : il n'y a pas d'autre solution.
– Écoutez, continua la pie, je vais tout de même vous donner un conseil. Mettez-vous tous en boule, blottis dans l'herbe. Lorsqu'un troupeau de moutons passera pour aller s'abreuver à la rivière, vous sauterez tous d'un seul coup. Vous me direz ensuite ce qui s'est passé. À ce moment, vous verrez bien qui de nous a dit vrai.
Les lapins suivirent le conseil de la pie. Ils se pelotonnèrent, les uns contre les autres. Plus tard, un troupeau de moutons, guidé par un berger, passa près d'eux, et tous les lapins bondirent d'un seul coup sur le pré. Les moutons eurent si peur qu'ils s'enfuirent de tous côtés. Le berger avait beau les battre pour qu'ils s'arrêtent, ils continuaient à courir. Les lapins, dressés sur leurs pattes arrière, étaient tout étonnés de voir les moutons dans cet état ! Depuis ce temps-là, les lapins ont pris l'habitude de se mettre en boule, de se déplacer en sautant et de se dresser sur leurs pattes arrière.

A. Desjacques et T. Soukhbaatar, *Contes et récits de Mongolie*, Nathan, coll. « Arc en Poche », 1992, pp. 21-23.

Proposez un découpage de cette forme singulière de narration portant sur un mythe d'origine du monde dont toutes les cultures sont friandes.

Chapitre 3

Le prototype de la séquence descriptive[1]

1. Histoire d'un rejet presque général

« Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs », s'écrie André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Un siècle et demi plus tôt l'abbé Bérardier de Bataut exprime le même point de vue dans son *Essai sur le récit* (1776) : « Que de lieux communs où l'on décrit une campagne, un torrent, une tempête, et qui peuvent convenir à toutes sortes de sujets ? Ce sont des espèces de pièces de rapport qu'on déplace à son gré et qu'on enchâsse où l'on veut. On pourrait en faire un répertoire disposé par lettres alphabétiques en forme de dictionnaire, pour la commodité des plagiaires. » Pour comprendre une telle méfiance et mieux situer les réponses théoriques qui sont les nôtres, il est utile de faire un détour historique par la tradition rhétorique et stylistique.

Au XVIII[e] siècle, sous l'influence des poètes anglais Thompson, Gray et Wordsworth, se développe une poésie descriptive à laquelle le maître de rhétorique écossais Hughes Blair fait allusion en termes peu élogieux :

> Par poésie descriptive, je ne veux point désigner une espèce ou une forme particulière de composition, parce qu'il n'en est aucune de quelque étendue qui soit purement descriptive, c'est-à-dire dans laquelle, le poète n'ait uniquement voulu décrire, sans qu'un récit, une action ou un sentiment forme le sujet principal de son ouvrage. Les descriptions sont plutôt des ornements que des sujets de poèmes. (1830 : III, 40)

1. Ce chapitre est l'occasion de préciser et de réviser quelques points de la théorie de la description développée dans *Le Texte descriptif* (Paris, Nathan, 1989, avec la collaboration d'A. Petitjean).

À la même époque, dans son article « Descriptif » de l'*Encyclopédie*, Marmontel s'en prend lui aussi à la poésie descriptive : « Ce qu'on appelle aujourd'hui en Poésie le genre descriptif, n'était pas connu des Anciens. C'est une invention moderne, que n'approuve guère, à ce qu'il me semble, ni la raison, ni le goût » (1787, Tome II : 440). Son argumentation est entièrement fondée sur l'absence d'autonomie de la description :

> Il arrive à tous les hommes de *décrire* en parlant, pour rendre plus sensibles les objets qui les intéressent ; et la *Description* est liée avec un récit qui l'amène, avec une intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Mais ce qui n'arrive à personne, dans aucune situation, c'est de *décrire* pour *décrire*, et de *décrire* encore après avoir *décrit*, en passant d'un objet à l'autre, sans autre cause que la mobilité du regard et de la pensée ; et comme en nous disant : « Vous venez de voir la tempête ; vous allez voir le calme et la sérénité. » (1787 : II, 442)

Pour l'esthétique classique, le défaut majeur de la description réside dans le fait qu'elle ne comporte ni ordre, ni limites et semble, dès lors, soumise aux caprices des auteurs. La critique est unanime, de Marmontel à Valéry, en passant par Viollet-le-Duc :

> Toute composition raisonnable doit former un ensemble, un Tout, dont les parties sont liées, dont le milieu réponde au commencement, et la fin au milieu : c'est le précepte d'Aristote et d'Horace. Or dans le poème *descriptif*, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance : il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui se détruisent par leur succession monotone, ou leur discordant assemblage. Chacune de ces *Descriptions* plairait si elle était seule : elle ressemblerait du moins à un tableau. Mais cent *Descriptions* de suite ne ressemblent qu'à un rouleau où les études de Vernet seraient collées l'une à l'autre. Et en effet, un Poème *descriptif* ne peut être considéré que comme le recueil des études d'un poète qui exerce ses crayons, et qui se prépare à jeter dans un ouvrage régulier et complet les richesses et les beautés d'un style pittoresque et harmonieux. (Marmontel, 1787, tome 2 : 444)
> [Un poème descriptif] peut être plus ou moins étendu, plus ou moins resserré, selon le caprice ou la fécondité de son auteur ; [...] c'est et ce ne peut jamais être qu'un composé de parties plus ou moins brillantes, mais désordonnées, c'est-à-dire sans commencement, sans milieu et sans fin obligée, ce qui compose l'unité. Ce n'est point un sujet, mais une suite de sujets réunis au hasard par des transitions qui tout habiles qu'elles soient, ne sauraient composer un tout. (Viollet-le-Duc 1835 : 420-421)

C'est visiblement l'unité compositionnelle du récit qui sert de référence et d'unité de mesure aux commentateurs pour juger la description. Au-delà de la seule poésie descriptive, l'anathème touche le descriptif en général et Paul Valéry peut, dans « Autour de Corot », formuler ce jugement sans appel :

> Toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut intervertir, en général, les propositions successives, et rien n'incite l'auteur à donner des formes nécessairement variées à ces éléments qui sont, en quelque sorte, parallèles. Le discours n'est plus qu'une suite de substitutions. D'ailleurs, une telle énumération peut être aussi brève ou aussi développée qu'on le voudra. On peut décrire un chapeau en vingt pages, une bataille en dix lignes. (Paul Valéry, *Œuvres,* Pléiade, tome 2, pp. 1324-1325)

Si on la définit isolément, il y a bien une sorte de monstruosité textuelle de la description qui la distingue nettement du récit. Vannier par exemple, en 1912, souligne que dans la description, l'ordre des parties étant facultatif, le scripteur est maître de son plan, ce qui n'est, selon lui, pas le cas dans la narration. À l'opposé de cette monstruosité et de cette anarchie, mouvement, action et ordre presque par définition, le récit correspond assez naturellement à l'idéal prôné par l'esthétique classique.

Ce que J. Ricardou désignera plus tard (1978) comme une « belligérance textuelle » est, au milieu du siècle dernier, aussi bien perçu par Wey — « Dans les longues descriptions, l'art le plus difficile à atteindre est celui qui les rend assez attachantes pour les empêcher de ralentir l'action générale » (1845 : 339) — que par Egli — « Il y a deux ordres de faits qu'on pourrait appeler les uns permanents et simultanés, les autres passagers et successifs. Les premiers fournissent les éléments de la description, les autres ceux de la narration » (1912 : 37). À ce propos, la distinction que les petits maîtres de stylistique établissent entre le tableau et le récit est intéressante :

> Le tableau suppose [...] des traits en nombre restreint et habilement groupés autour d'un *motif* principal. Par là il diffère de la description ordinaire. Il diffère aussi de la narration en ce sens qu'il ne comporte pas toujours une action ; de plus, s'il en comporte une, cette action n'a ni commencement, ni milieu, ni fin ; nous la voyons à un moment donné, mais à un seul moment, sinon ce serait un récit. Or le récit est au tableau littéraire ce que des vues cinématographiques sont au vrai tableau.
> [...] L'invention d'un tableau est la même pour le peintre et l'écrivain. La disposition aussi : l'artiste distingue en effet un premier *plan*, un deuxième *plan*, etc., c'est-à-dire des groupements de personnes ou de choses plus ou moins éloignées du spectateur, et, dans chaque plan, la position relative de celles-ci n'est pas laissée au hasard. (Vannier 1912 : 300 et 302)

On le voit, le genre descriptif du tableau est soigneusement distingué du récit et Vannier peut répertorier différents sujets de tableaux qui sont autant de descriptions d'actions : le retour du marin, une heureuse famille, un grand-père et ses petits-enfants, l'entrée en classe, la sortie des élèves à quatre heures, le salut au drapeau, un paysage en hiver ou en été, etc. Autant de

morceaux descriptifs que les exercices scolaires de composition ont, au début du XXe siècle, érigés en modèles.

Pour insérer une séquence descriptive dans un récit, il est nécessaire d'opérer une réduction de son statut de « morceau » en évitant tout ralentissement et toute cassure :

> Le succès dépend non seulement de la richesse du style et de la fraîcheur, de la bonne ordonnance de la peinture ; mais encore de ses proportions relativement à l'ensemble de l'ouvrage ; de l'opportunité de la description, de la place qu'on lui assigne, et de la manière plus ou moins essentielle dont on la relie à l'ensemble. Il faut qu'elle soit un moyen dramatique, qu'on en sente la nécessité, que jamais elle ne reste un hors-d'œuvre, et autant que possible, qu'on y rattache quelque sentiment. (Wey 1845 : 399-400)

En 1690, dans le troisième dialogue du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Charles Perrault insistait déjà sur la difficulté d'intégrer les morceaux descriptifs. Ceci l'amenait même à critiquer le cadre — narratif et descriptif — des dialogues platoniciens, qu'il n'hésitait pas à qualifier de surcharge inutile :

> Il faut avouer que Platon n'a pas ignoré l'art du dialogue, qu'il establit bien la scène où il se passe, qu'il choisit et conserve bien les caractères de ses personnages, mais il faut demeurer d'accord aussi que, pour l'ordinaire, c'est avec une *longueur* qui désole les plus patients [...]. La description exacte des lieux où ils se promènent, des mœurs et des façons de faire de ceux qu'il introduit et le narré de cent petits incidents qui ne font rien au sujet qu'il traite, ont été regardez jusques icy comme des merveilles et des agréments inimitables, mais ils n'ont plus aujourd'hui le même don de plaire ; on veut en venir à la chose dont il s'agit et tout ce qui n'y sert de rien, ennuye quelque beau qu'il soit en lui-même.

Lorsque Vapereau, par exemple, dit que « la description n'étant pas un ornement sans motif, un hors-d'œuvre brillant, mais une ressource de plus pour mettre en lumière sous leur véritable point les personnages et l'action, il est évident qu'elle doit venir à sa place et se développer en vue du but à atteindre, sans le dépasser » (1884 : 614), il met le doigt sur ce qui confère à chaque description un ordre toujours spécifique : l'orientation argumentative qui résulte de la logique de son insertion dans un texte particulier (narratif, argumentatif ou autre).

La dénonciation du morceau descriptif s'appuie essentiellement sur la perception de son caractère hétérogène, sur son étrangeté par rapport au cotexte dans lequel il se trouve inséré. Toutes ces critiques confirment le fait qu'une hypothèse linguistique et textuelle doit absolument tenir compte de l'hétérogénéité compositionnelle. On verra au chapitre 7 comment, à l'époque classique, des règles strictes gèrent l'insertion des séquences narratives dans un dialogue théâtral. Le problème de l'hétérogénéité à laquelle les classiques sont particulièrement sensibles déborde largement le seul cas de la séquence descriptive.

Rhétoriciens et maîtres de stylistique mentionnent un autre aspect négatif de la description : sa *tendance à la dépersonnalisation*. Si le narratif est jugé positivement, c'est que ce dernier est par essence foncièrement anthropomorphique. Comme on l'a vu au chapitre précédent, la présence centrale et permanente d'au moins un personnage-acteur est une des composantes de base du récit. La description, qui peut concerner tout aussi bien le monde inanimé que des personnages, est susceptible d'introduire, à ce niveau thématique, une nouvelle cassure et une hétérogénéité supplémentaire.

La solution stylistique à ces divers problèmes se trouve dans le précepte homérique vanté par Lessing : « Homère [...] n'a généralement pour chaque chose qu'un seul trait descriptif. Pour lui, un vaisseau est noir, ou profond, ou rapide, et tout au plus noir et bien pourvu de rames : *il ne va pas plus loin dans la description* [...] » (1964 (1766) : 111). Aux yeux d'Albalat, ce type de réduction à une simple épithète possède la vertu de ne pas briser le mouvement du texte en n'y introduisant pas de *morceau* hétérogène [1]. Il donne, à ce propos, un conseil amusant :

> Depuis Flaubert, on trouve commode de traiter la description par alinéa. On s'interrompt, on va à la ligne, et on se met à décrire. Comme le morceau est servi à part, le lecteur le supprime et poursuit sa lecture. Il faut, au contraire, mêler ses descriptions au récit ; elles doivent l'accompagner, le pénétrer, le soutenir, de façon qu'on ne puisse en omettre une ligne. Rien de factice. Pas de *morceau*. Tout doit faire corps. (1932 : 187)

De la tradition rhétorique nous avons également hérité l'énumération des types de descriptions. Fontanier résume et synthétise cette tradition en consacrant une dizaine de pages du *Traité général des figures du discours autres que les Tropes* (1821) aux « figures de pensées par développement » et à « différentes espèces de *description* » : la TOPOGRAPHIE (sorte de description est aussi bien à l'usage de l'orateur que du narrateur, elle « a pour objet un lieu quelconque, tel un vallon, une montagne une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc. »), la CHRONOGRAPHIE (description de temps, de périodes, d'âges qui « caractérise vivement le temps d'un événement, par le concours des circonstances qui s'y rattachent »), la PROSOPOGRAPHIE (« description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire, de pure

---

1. San Antonio lui-même reconnaît l'existence de cette règle lorsque, page 34 de *Remouille-moi la compresse*, on peut lire : « Le lecteur, dans sa bienveillance inaccoutumière, me permettra — à moins qu'il ne soit décidé à me faire chier — d'interrompre cette palpitante histoire, l'espace d'un paragraphe, pour dépeindre la surnommée Ninette. »

imagination »), l'ÉTHOPÉE (« description qui a pour objet les mœurs, le caracère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif »), le PORTRAIT (« description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif »), e PARALLÈLE (qui « consiste dans deux descriptions, ou consécutives, ou nélangées, par lesquelles on rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou a différence ») et le TABLEAU (« certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux »). Avec les rhétoriciens antiques, il ajoute que la description donne lieu à 'HYPOTYPOSE « quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une *image*, un tableau ». Même idée chez Marmontel déjà : « Si la *Description* ne met pas son objet sous les yeux, elle n'est ni oraoire, ni poétique : les bons historiens eux-mêmes, comme Tite-Live et Tacite, en ont fait des tableaux vivants » (1787, T.2).

Dans son *Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1896), Antoine Albalat era l'un des premiers à s'insurger contre les excès de tels classements :

> La connaissance de l'éthopée, prosopopée, hypotypose, etc., n'enseigne ni à bien décrire ni à savoir ce que c'est qu'une bonne description. Laissons à d'autres le soin de diviser la description en « chronographie, topographie, prosopographie, éthopée ». Il ne manque pas de livres où l'on pourra se renseigner sur ces étiquettes stériles, chères aux Le Batteux et aux Marmontel. Contentons-nous de retenir seulement deux divisions : la *description proprement dite* et le *portrait*, qui est une sorte de description réduite et de qualité particulière. (1900 : 227)

On le voit, la rhétorique a longtemps construit sa typologie sur la qualité lu référent décrit. Chez Fontanier, le *temps*, le *lieu*, l'*apparence extérieure* t les *qualités morales* sont privilégiés et combinés de façon à donner les diférentes espèces de descriptions. Chez ses successeurs, le critère référentiel lemeure, mais au prix d'une réduction aux catégories centrales de l'humain portrait) et du non-humain (description proprement dite).

Le rejet d'une visée normative amène la linguistique textuelle à rompre ésolument avec des démarches qui rendent difficile une réflexion générale ur le fonctionnement spécifique des procédures descriptives [1]. En théorisant a séquentialité descriptive et en laissant de côté, dans un premier temps du noins, les phénomènes d'hétérogénéité textuelle (rapports avec la narration, 'argumentation, l'explication, etc.), il s'agit, par-delà les différences purenent référentielles et thématiques, de repérer une procédure descriptive beauoup plus structurée qu'on ne le prétend généralement.

. Comme l'écrit Paul Ricœur : « Le savoir est toujours en train de s'arracher à l'idéologie, mais idéologie est toujours ce qui demeure la grille, le code d'interprétation par quoi nous ne sommes as intellectuellement sans attaches [...], portés par la "substance éthique" » (1986b : 331).

2. De l'énumération à la séquence descriptive

Comme le dit l'article « Description » de l'*Encyclopédie* : « Une description est l'énumération des attributs d'une chose. » L'énumération apparaît dès lors comme une sorte de base ou de degré zéro de la procédure descriptive. Est-ce pour autant, comme Valéry le laissait entendre dans les observations citées plus haut, un non-texte ? Les deux exemples suivants, littéraire et publicitaire, recourent visiblement à des procédés semblables. Le premier est une publicité pour une encyclopédie de Gallimard :

(1)

Des récits, des événements,
des témoignages, des poèmes, des correspondances,
des bibliographies, des dates, des archives,
des analyses, des anecdotes, des légendes,
des contes, des critiques, des textes littéraires...

Des documents, des photos, des croquis,
des gravures, des cartes, des schémas, des pastels,
des calligraphies, des plans, des dessins,
des aquarelles, des œuvres d'art...

Des passions, des conflits, des réussites, des échecs,
des exploits, de l'histoire, du présent,
du passé, du futur, des explorations,
du rêve, de l'évasion, de la science, des aventures,
des héros et des inconnus.

Découvertes
Gallimard
[...]
On n'a jamais vu autant de choses entre la première
et la dernière page d'un livre.

Découvertes Gallimard : la première encyclopédie illustrée en couleurs au format de poche. 12 titres chez votre libraire.

À part trois blocs thématiques — verbal, non-verbal, thèmes abordés — qui viennent justifier la segmentation du plan de texte choisi (trois paragraphes et une sorte de conclusion en deux temps), l'ordre des trois premiers paragraphes pourrait être modifié, l'ordre des éléments énumérés chaque fois également. Après cet inventaire des composantes — ou parties — de chaque « livre » de l'encyclopédie en question, une fois donné ce que j'ai proposé d'appeler le thème-titre de la séquence descriptive (le nom de la collection : « Découvertes Gallimard »), une évaluation vient conférer un sens à l'énumération (inachevée de surcroît si l'on en croit les points de suspension) :

l'abondance exceptionnelle (« autant de choses »), soit une première propriété suivie d'une autre propriété : « en couleurs au format de poche ». L'orientation argumentative de la séquence descriptive apparaît clairement au terme du processus de valorisation (« jamais vu », « première ») : invitation implicite à dériver un acte illocutoire sous-jacent de recommandation et d'incitation à l'achat.

Le long paragraphe descriptif suivant, dans le style de l'inventaire d'un commissaire priseur, extrait du *Souverain poncif* de Morgan Sportès, présente l'avantage d'être très explicitement présenté comme une « fastidieuse énumération » :

(2)
Et comme Xerox se tait, Rank fait alors une fastidieuse énumération du mobilier de cet appartement. Une façon comme une autre de meubler le silence :
— Un fauteuil Chippendale, des lampes champignon Gallé en pâte de verre, un canapé Art-Déco, une bergère Louis XV héritée de sa mère ; une chaise Knoll ; une chaise-sac Pierro Gatti « goutte d'huile » en cuir et polyurétane ; un pouf marocain ; un paravent vietnamien ; des ombrelles en papier imprimé « Pattaya Beach » ; une reproduction du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch ; deux affiches Mucha ; une plaque émaillée Banania ; un masque primitif Pounou du Gabon ; un porte-ananas en opaline pâte de riz blanche style Louis-Philippe ; un fauteuil de Manille en rotin ; un automate joueur de flûte Lambert ; une poupée ancienne « googlie » avec son service « minuscule » ; une série de cartes postales érotiques 1900 ; une chaîne stéréo Hitachi à platine pour disque compact et ampli Technics ; une buvette et pot à eau en faïence de Moustiers, Gaspard Féraud ; un juke-box Wurlitzer 780, de 1941, acheté chez les Emmaüs ; une cafetière à piédouche ainsi qu'un crémier et un sucrier Ridgway ; une boîte en métal bouillon cube Maggi jaune et rouge ; une lampe pakistanaise multicolore en peau de chameau ; un kalamkar ; une série de jarres afghanes ; une panthère noire en céramique blanche craquelée 1930 ; le poster de Marilyn retenant sa jupe au-dessus de la bouche de métro ; une seringue clystère étain et bois trouvée aux puces de Clignancourt ; une crémaillère cévenole ; une chaise longue de Starck ; une bibliothèque chinoise en bambou de chez Pier Import où l'on pouvait trouver entre autres *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* ; *Quand la Chine s'éveillera*... Enfin Esther avait fait de notre studette un vrai petit nid d'amour modeste mais cosy ! Cossu même.

Morgan Sportès, *Le Souverain poncif*, © éd. Balland, 1987

De telles énumérations faiblement ordonnées contrastent avec la structure descriptive (même élémentaire) de cette présentation d'un article de presse consacré à Charlie Chaplin :

(3)
Une petite moustache noire et
un chapeau melon de la même
couleur. Description sommaire
et précise à la fois de l'ami public
No 1 : Charlot. [...]

Métalinguistiquement, cette séquence est clairement désignée comme une description élémentaire (« sommaire »), mais suffisante (« précise »). La construction de cette brève séquence est intéressante. La première phrase décrit deux objets successivement : *moustache* et *chapeau melon* ; elle complète chacun (par le biais de prédicats qualificatifs PRq) par quelques propriétés : taille pour la moustache : *petite*, couleur identique pour la moustache et le chapeau : *noire*. Soit des propositions descriptives élémentaires (notées pd par la suite) reliées par l'énumératif ET :

Une moustache < < PROPR (taille) PRq antéposé < < *petite*
< < PROPR (couleur) PRq < < *noire*
ET (connecteur)
un chapeau melon < < PROPR PRq (comparatif) < < *de la même couleur*

La phrase suivante comporte une partie métalinguistique (« description sommaire ») et surtout un nouvel élément : le nom propre, thème-titre qui attribue à un sujet déterminé les propositions descriptives précédentes : *Charlot*, désigné d'abord par antithèse à un synthème qualificatif courant dans la presse : « ennemi public n° 1 ». Cette façon de donner le thème-titre en retard, après des éléments reliés métonymiquement[1], introduit un effet d'attente qui pourrait déboucher sur une forme d'énigme dans un texte de plus grande amplitude.

Les opérations qui permettent de fixer un thème-titre et de sélectionner des aspects (parties ou propriétés) de l'objet garantissent l'unité de la séquence descriptive. Le mouvement est ici le suivant :

a) décrire une moustache (propositions descriptives élémentaires) ;
b) décrire un chapeau (proposition descriptive élémentaire) ;
c) les relier, en créant une structure hiérarchique nouvelle, sous la dépendance d'un terme super-ordonné (nom propre). Soit le passage d'une référence non spécifique impliquée par l'opération d'extraction (UNE moustache, UN chapeau) à une référence spécifique (LA moustache et LE chapeau DE Charlot).

D'autres procédures descriptives sont possibles. Ainsi, par exemple, dans ce petit texte des *Histoires naturelles* de Jules Renard tout entier dominé par une reformulation métaphorique :

(4) LA PUCE
Un grain de tabac à ressort.

1. Le *chapeau melon* apparaît comme un élément métonymique qui, à la différence des oreilles ou des lèvres (synecdoques), dispose d'une certaine indépendance par rapport à la tête (il peut être retiré). La *moustache* est une partie du tout, au même titre que les joues, le front, les sourcils et les cheveux (relation plus synecdochique que métonymique).

La description-définition ne porte plus sur la couleur, la grandeur ou la forme de l'objet considéré, mais elle s'appuie sur un rapprochement du décrit avec un objet d'un autre ordre (« grain de tabac ») auquel est prêtée une propriété inconcevable dans le réel (« à ressort »).

L'examen des diverses procédures possibles peut être résumé par un schéma prototypique de la séquence descriptive qui est, en fait, un répertoire des opérations de constructions des macro-propositions elles-mêmes. Ce qui différencie le prototype de la séquence descriptive de celui du récit, c'est surtout, comme les Anciens et Valéry le pressentaient, le fait que cette structure ne reflète pas le moindre ordre des opérations. En revanche, je dirai que la critique de Valéry néglige le fait que le nombre de procédures, réduit et très strict, est révélateur d'un ordre singulier : non pas linéaire, mais hiérarchique, vertical en quelque sorte et très proche de l'ordre du dictionnaire : « Le modèle (lointain) de la description n'est pas le discours oratoire (on ne "peint" rien du tout), mais une sorte d'artefact lexicographique » (Barthes 1973 : 45).

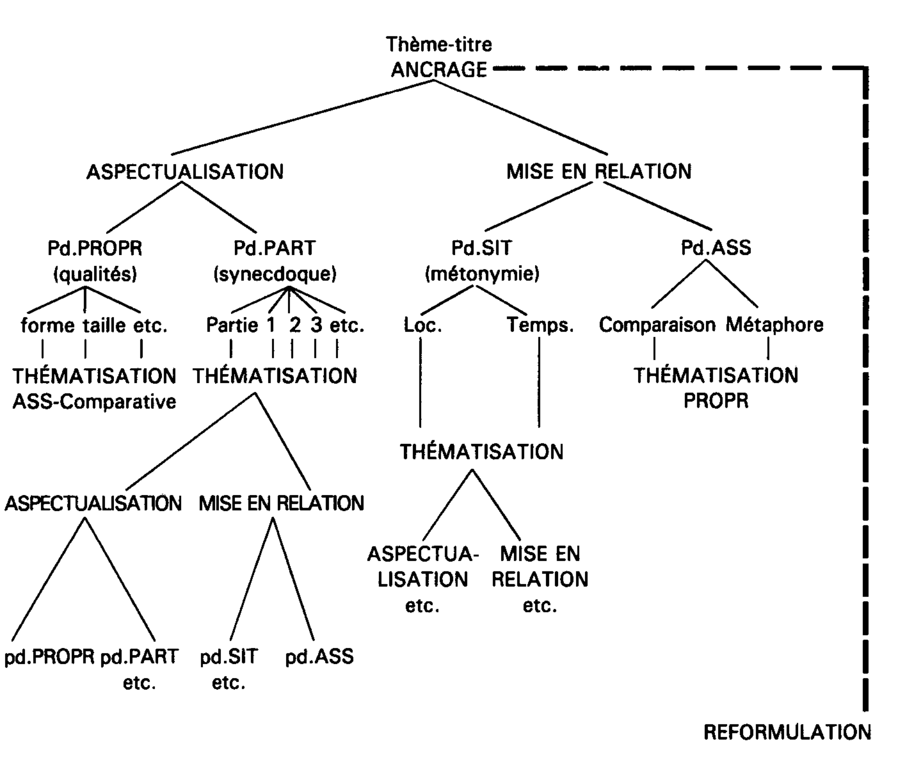


Schéma prototypique de la séquence descriptive

Pour passer de ce répertoire d'opérations à une description particulière, il est possible de s'appuyer sur l'organisation linéaire globale d'un PLAN DE TEXTE : quatre saisons, cinq sens, ordres alphabétique ou numérique, points cardinaux, simple succession temporelle, plans spatiaux frontal (haut-bas), latéral (gauche-droite), fuyant (avant-arrière). Dans la mesure où le prototype de la séquence descriptive ne donne — c'est bien le regret de Paul Valéry — aucune indication d'ordre, ne comporte aucune linéarité intrinsèque qui lui permette de se trouver (ou non) en phase avec la linéarité propre au langage articulé, les plans de textes et leurs marques spécifiques ont une importance décisive pour la lisibilité et pour l'interprétation de toute description. Je ne reprends pas ici ce que j'ai développé ailleurs autour des marqueurs d'énumération et de reformulation (1990 : 143-190).

3. Les quatre procédures descriptives (ou macro-opérations) à la base du prototype

3.1. Procédure d'ancrage : ancrage, affectation et reformulation

Par l'opération d'ancrage — ancrage référentiel — la séquence descriptive signale, au moyen d'un nom (pivot nominal que j'appelle le THÈME-TITRE qu'il s'agisse d'un nom propre ou commun) :
a) d'entrée de jeu de qui/quoi il va être question (ANCRAGE proprement dit),
b) ou bien, en fin de séquence, de qui/quoi il vient d'être question (AFFECTATION),
c) ou bien encore, combinant ces deux procédures, elle reprend en le modifiant le thème-titre initial (REFORMULATION). Cette dernière opération peut également s'appliquer à d'autres unités apparues en cours de description (reformuler une propriété ou la désignation d'une partie de l'objet considéré).

Dans l'exemple de la puce de Jules Renard (4), grâce à la mise en place, en tête de séquence, d'un thème-titre, le lecteur peut convoquer ses connaissances encyclopédiques et confronter ses attentes à ce qu'il va lire. L'opération inverse d'affectation du thème-titre en fin de séquence seulement (exemples (1) et (3) ci-dessus), retarde un tel processus référentiel et cognitif : le lecteur ne peut plus qu'émettre des hypothèses qu'il vérifie au terme de la séquence quand le thème-titre lui est donné (comme c'est généralement le cas).

On peut donc dire qu'en créant une cohésion sémantique référentielle, le thème-titre est un premier facteur d'ordre. Précisons, à ce propos, qu'il faut bien distinguer la *référence virtuelle* déclenchée par l'ancrage (attente d'une classe plus ou moins disponible dans la mémoire du lecteur/auditeur) de la *référence actuelle* (la classe construite) produite au terme de la séquence. La représentation descriptive vient en effet renforcer (confirmation) ou

modifier (révision) les savoirs antérieurs. L'anarchie descriptive n'est pas aussi grande que Valéry le prétend. En effet, le producteur de la description interrompt l'expansion de la séquence là où il estime en avoir assez dit en fonction, d'une part, des savoirs qu'il prête à son interlocuteur et, d'autre part, de l'état de l'interaction (c'est-à-dire, par exemple, du développement du récit ou de l'argumentation en cours ou encore du genre de discours). Ainsi, le caractère succinct de (3) s'explique-t-il par le fait que le texte peut jouer avec ce que les lecteurs sont supposés savoir du personnage de Charlot. L'affectation retardée du thème-titre s'explique ici par une sorte de jeu cognitif : une incitation à lever une énigme (très relative dans le cadre d'un article de presse accompagné de photos). La brièveté et le caractère métaphoriquement inattendu de (4) s'explique aussi par les lois stylistiques du genre (définitions de type poétique).

Les exemples (2) et (3) mettent en évidence la parenté qui existe entre l'affectation d'un thème-titre à un objet du discours et la modification du thème-titre donné par l'opération de ré-ancrage qu'on désigne par le terme de *reformulation* [1]. En (2), l'ancrage donne d'abord le thème-titre suivant : « cet appartement », reformulé à la fin sous la forme « notre studette » et surtout « un (vrai petit) nid d'amour » auquel trois propriétés sont conférées (« modeste », « cosy », « cossu »), propriétés articulées et marquées argumentativement par les connecteurs MAIS et MÊME. En (3), le passage de « ...l'ami public n° 1 » à « Charlot » est marqué par les deux points, ce qui revient, là aussi, à modifier le thème-titre en signalant la reformulation au moyen de la ponctuation.

Les formes linguistiques de la reformulation vont de la simple mise en apposition soulignée par la ponctuation, à l'utilisation d'un verbe explicite de type :

N1 s'appelle/se nomme N2 (nom propre)

en passant par les structures :

N1 bref/donc/enfin (c'est) N2

N1 en un mot/autrement dit/pour tout dire/autant dire/en d'autres termes, c'est-à-dire N2.

Dans la rubrique « définitions » de leurs *Leçons de littérature française et de morale* (1842), Noël et De la Place choisissent plusieurs textes construits sur le principe de la reformulation. Ainsi dans cette oraison funèbre de Turenne par Fléchier :

(5)
Qu'est-ce qu'une armée ? C'est un corps animé d'une infinité de passions différentes, qu'un homme habile fait mouvoir pour la défense de la patrie ; *c'est une troupe d'hommes* armés qui suivent aveuglément les ordres d'un chef, dont ils ne savent pas les intentions ; *c'est une multitude d'âmes* pour la plupart viles et mercenaires, qui, sans songer à leur propre réputation, travaillent à celle des rois et des conquérants ; *c'est un assemblage confus de libertins*, qu'il faut assujettir à l'obéissance ; de lâches, qu'il faut mener au combat ; de téméraires qu'il faut retenir ; d'impatients, qu'il faut accoutumer à la confiance. (Je souligne)

1. Décrite plus complètement dans mes *Éléments de linguistique textuelle*, pages 170-190.

La reformulation peut marquer l'ouverture de paragraphes successifs. Ainsi dans cette définition de la médisance par Massillon (je souligne la structure de base, à l'initiale des paragraphes) :

(6)
La médisance est un feu dévorant qui flétrit tout ce qu'il touche, qui exerce sa fureur sur le bon grain comme sur la paille, sur le profane comme sur le sacré ; qui ne laisse, partout où il a passé, que la ruine et la désolation [...].
La médisance est un orgueil secret qui nous découvre la paille dans l'œil de notre frère, et nous cache la poutre qui est dans le nôtre [...].
La médisance est un mal inquiet qui trouble la société, qui jette la dissension dans les cités [...]. Enfin, *c'est une source pleine d'un venin mortel* [...].

Souvent, la reformulation indique qu'une séquence descriptive s'achève. Ainsi dans cet exemple de Lucien Bodard dont je ne détaille pas ici l'analyse :

(7)
Le boy chinois : quand j'y repense ! Quelle n'avait pas été notre surprise à Anne Marie et moi lorsque nous avions été le chercher à la gare ! Tout guindé en gentleman, jaune dans les attifements du blanc, avec son costume bleu rayé, son nœud papillon et ses chaussures en daim, *on aurait dit un défileur de carnaval*. Pourtant, grand et mince, visage sculpté dans le bois dur des jungles, des yeux de tigre et de hautes pommettes, *c'était un véritable Seigneur de la guerre*. En le voyant, j'avais été tout excité, le cœur comme un tambour : avoir l'un de ces hommes redoutables pour serviteur à la fois m'attirait et me terrifiait [...].

Lucien Bodard, *La Chasse à l'ours*, © Grasset 1985 : 39.

La reformulation peut être intégrée à la structure narrative, comme dans cette fable de La Fontaine. Les reformulations successivement assumées par le narrateur (« Or c'était un cochet », vers 15) et par la mère du souriceau (« Ce doucet est un chat », vers 34) viennent corriger la description fournie par celui dont le texte précise qu'il ignore encore tout du monde. Le jeu d'énigme que génère le retardement de l'ancrage est particulièrement intéressant ici :

(8) LE COCHET, LE CHAT ET LE SOURICEAU

Un souriceau tout jeune, et qui n'avait rien vu,
Fut presque pris au dépourvu.
Voici comment il conta l'aventure à sa mère :

« J'avais franchi les monts qui bornent cet État,
Et trottais comme un jeune rat
Qui cherche à se donner carrière,
Lorsque deux animaux m'ont arrêté les yeux :
L'un doux, bénin et gracieux,
Et l'autre turbulent, et plein d'inquiétude.
Il a la voix perçante et rude,
Sur la tête un morceau de chair.
Une sorte de bras dont il s'élève en l'air
Comme pour prendre sa volée,
La queue en panache étalée. »
Or c'était un cochet dont notre souriceau
Fit à sa mère le tableau
Comme d'un animal venu de l'Amérique.
« Il se battait, dit-il, les flancs avec ses bras,
Faisant tel bruit et tel fracas,
Que moi, qui grâce aux dieux de courage me pique,
En ai pris la fuite de peur,
Le maudissant de très bon cœur.
Sans lui j'aurais fait connaissance
Avec cet animal qui m'a semblé si doux.
Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance ;
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant :
Je le crois fort sympathisant
Avec messieurs les rats ; car il a des oreilles
En figure aux nôtres pareilles.
Je l'allais aborder, quand d'un son plein d'éclat
L'autre m'a fait prendre la fuite.
— Mon fils, dit la souris, ce doucet est un chat,
Qui sous son minois hypocrite
Contre toute ta parenté
D'un malin vouloir est porté.
L'autre animal tout au contraire,
Bien éloigné de nous mal faire,
Servira quelque jour peut-être à nos repas.
Quant au chat, c'est sur nous qu'il fonde sa cuisine.
Garde-toi, tant que tu vivras,
De juger des gens sur leur mine. »

La Fontaine, *Fables*.

On voit que la fable — genre habituellement économe en description — 'appuie ici entièrement sur de longs fragments descriptifs (vers 8 à 14, 18-19 t 24 à 30) insérés dans une structure narrative élémentaire : Pn0-Résumé v. 1-2) et Entrée-préface (v. 3) + Pn1-Situation initiale (v. 4-6) + Pn2-Complication (v. 7-14) + Pn3-Évaluation extradiégétique (v. 15-17)

+ Pn4-Résolution (v. 18-30) + [ellipse de Pn5-Situation finale] + PnΩ-Évaluation finale (v. 31- 40) et Morale proprement dite (v. 41-42).

Soulignons, pour conclure ce premier point, que c'est probablement l'existence de cette opération générale d'ancrage qui amène M. Riffaterre à dire du *système descriptif* qu'il « ressemble à une définition de dictionnaire » et à le considérer comme un « réseau verbal figé qui s'organise autour d'un mot noyau » (le « pantonyme » de Philippe Hamon). On comprend mieux aussi que Barthes puisse parler d'un « artefact lexicographique ».

3.2. Procédure d'aspectualisation

Si l'on en croit Littré, la description est une « sorte d'exposition des *divers aspects* par lesquels on peut considérer une chose et qui la fait connaître au moins en partie » (je souligne). On peut dire que l'énumération de l'exemple (1) consiste à donner successivement quarante-deux parties (*aspects*) des encyclopédies de la collection « Découvertes » chez Gallimard (thème-titre donné après l'énumération, c'est-à-dire ici sous la forme d'une affectation retardant l'ancrage référentiel). Ce texte apparaît, dans sa première partie, comme un exemple de ce qu'on peut appeler un degré zéro de la description dans la mesure où n'est pas pris en compte l'autre aspect de tout objet : la mise en évidence de ses *qualités* ou *propriétés* (ce que prend en charge la fin du document).

L'opération d'aspectualisation est la plus communément admise comme base de la description. Ainsi G.G. Granger [1] parle-t-il de « la mise en évidence d'un tout » et de « son découpage en parties » au moyen d'un « réseau abstrait » qui met les éléments en relation. Je dirai, pour ma part, que l'opération d'*ancrage* est responsable de la mise en évidence d'un *tout* et l'opération d'*aspectualisation* du découpage en *parties* (n. PARTIES). Il faut toutefois ajouter à ce découpage en parties la prise en considération des qualités ou propriétés du tout (couleur, dimension-taille, forme, nombre, etc.), voire, par le biais d'une nouvelle opération (sous-thématisation), des propriétés des parties envisagées. Ainsi, en (4), pour la couleur et la taille (PROPRIÉTÉS) du chapeau (PARTIE) de Charlot (Thème-titre).

Entreprenant le portrait de Carmen, Mérimée se réfère au modèle de la beauté espagnole et il identifie une matrice textuelle qui correspond parfaitement à l'opération d'aspectualisation.

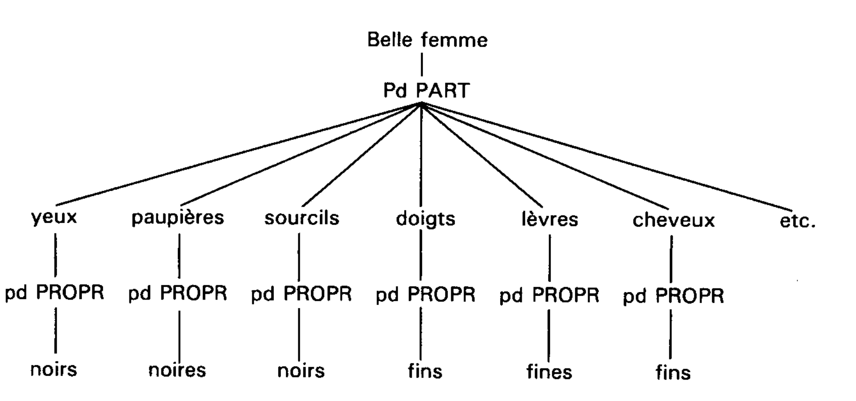
(9)
J'eus alors tout le loisir d'examiner ma *gitane*, pendant que quelques honnêtes gens s'ébahissaient, en prenant leurs glaces, de me voir en si bonne compagnie. Je doute fort que mademoiselle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais

1. *Pour la connaissance philosophique*, Paris, Odile Jacob, 1988 : 109 et 117.

rencontrées. Pour qu'une femme soit belle, disent les Espagnols, il faut qu'elle réunisse trente *si*, ou, si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires : les yeux, les paupières et les sourcils ; trois fines, les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. Voyez Brantôme pour le reste. Ma bohémienne ne pouvait prétendre à tant de perfection. Sa peau, d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte du cuivre. Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus ; ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants. Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolixe, je vous dirai en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain. Œil de bohémien, œil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. Si vous n'avez pas le temps d'aller au Jardin des Plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau.

Prosper Mérimée, *Carmen*

Lorsqu'il note que la femme idéalement belle se définit « au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne » et lorsqu'il précise qu'« elle doit avoir trois choses noires : les yeux, les paupières et les sourcils ; trois fines, les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. », Mérimée fonde une matrice numérique (« trente *si* ») sur les composantes de toute aspectualisation : PROPRIÉTÉ (dix adjectifs) et PARTIES (chaque adjectif devant être applicable à trois parties du corps de la belle). L'exemple proposé peut être ainsi décomposé (je note par Pd, la macro-proposition descriptive directement reliée au thème-titre et par pd la ou les propositions descriptives développées à un niveau 2, 3, 4, etc.) :



Il faut souligner la complémentarité des deux composantes de la procédure d'aspectualisation : comme le choix des parties sélectionnées par le descripteur est contraint par l'effet recherché, le choix des propriétés (PROPR) permet, lui, de poser la question de l'orientation évaluative (argumentative) de toute description. Les adjectifs sélectionnés peuvent être relativement neutres : dire d'une balle qu'elle est *ronde* ou *jaune*, par exemple, n'engage pas vraiment le descripteur. Dire d'un personnage qu'il est *marié* ou *célibataire* non plus ; en revanche, le qualifier de *grand* ou *petit*, de *beau* ou de *laid*, de *mince* ou de *maigre*, *touchant* ou *caractériel*, peut sous-entendre un choix et révéler l'existence d'une échelle de valeurs sur laquelle le descripteur a choisi de s'appuyer. De tels adjectifs évaluatifs, qui impliquent un jugement de valeur éthique ou esthétique et révèlent donc une prise en charge énonciative (modus qui vient s'ajouter au dictum), sont dits axiologiques [1].

La valeur axiologique d'adjectifs comme *accueillant* et *direct* est relativement commune aux lecteurs francophones de la première page du journal *Le Monde* ; elle est, en revanche, sélectionnée par le contexte pour des adjectifs plus flous comme : *simple, grand, énergique, carré* ou *massif*. En témoignent ces descriptions (10) du Premier ministre iranien Ghothzadeh (le 17 septembre 1982, jour de sa mise à mort) et (11) du président égyptien Moubarak (10 décembre 1986) :

(10)
De toute façon cet homme *grand, massif, énergique* qui avait incontestablement une forte personnalité et tenait à son franc-parler ne pouvait guère faire bon ménage avec la clique cléricale à laquelle il reprochait d'avoir monopolisé le pouvoir.

(11)
L'homme est toujours aussi *accueillant, simple, direct*. Mais peut-être est-il plus *carré* qu'auparavant, comme s'il avait pris de l'aisance au fil des épreuves qui n'ont pas manqué.

Les effets d'isotopie deviennent ici essentiels. C'est le repérage co(n)textuel d'une isotopie qui garantit la valeur neutralisée ou franchement évaluative (affective, axiologique ou non) des propriétés de l'objet décrit.

3.3. Procédure de mise en relation

Il est très intéressant de constater que l'ambition taxinomique de l'histoire naturelle de l'époque classique dont parle M. Foucault dans *Les Mots et les Choses* repose sur les opération dont nous avons parlé : euphorie de la

1. Voir à ce propos C. Kerbrat-Oreccioni : *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris, 1980 ; et D. Maingueneau, chapitre 6 de ses *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986.

dénomination par le langage du continu des objets du monde (opération d'ancrage), division et classement des éléments qui composent les objets eux-mêmes (opération d'aspectualisation). Opération de mise en relation analogique enfin :

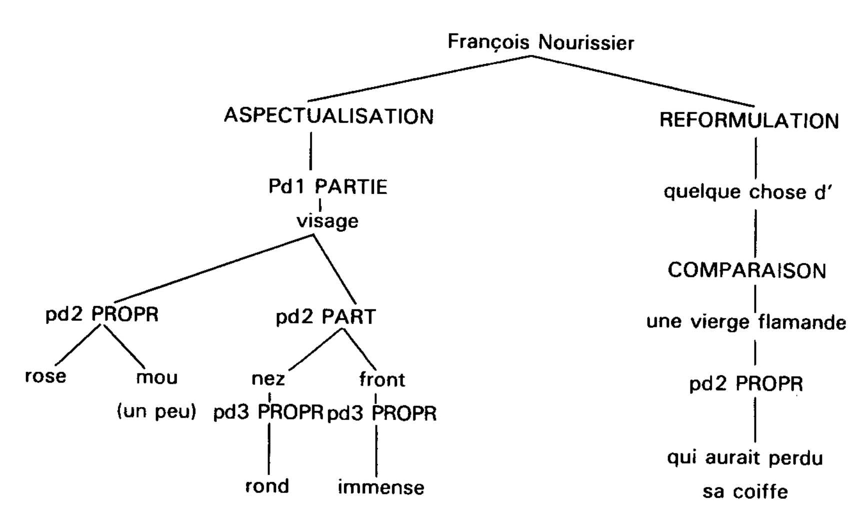
> [...] Les formes et les dispositions doivent être décrites par d'autres procédés : soit par l'identification à des formes géométriques, soit par des analogies qui toutes doivent être « de la plus grande évidence ». C'est ainsi qu'on peut décrire certaines formes assez complexes à partir de leur très visible ressemblance avec le corps humain, qui sert comme de réserve aux modèles de la visibilité, et fait spontanément charnière entre ce qu'on peut voir et ce qu'on peut dire. [...] Linné énumère les parties du corps humain qui peuvent servir d'archétypes, soit pour les dimensions, soit surtout pour les formes : cheveux, ongles, pouces, palmes, œil, oreille, doigt, nombril, pénis, vulve, mamelle. (1966 : 147)

Cette procédure descriptive correspond à ce que j'ai proposé de désigner par l'opération d'*assimilation* qui peut être soit *comparative*, soit *métaphorique*.

Un procédé de ce type préside à ce portrait de François Nourissier dans le *Journal* de Matthieu Galey :

(12)
Un visage rose, un peu mou, le nez rond, et un front immense. Quelque chose d'une vierge flamande qui aurait oublié sa coiffe.

Une première opération d'aspectualisation permet de considérer une partie (le *visage*) du tout (*F. Nourissier*). Une opération de thématisation sélectionne, d'une part, des propriétés de ce visage : *rose, mou* (marqué par une évaluation : *un peu*) et, d'autre part, des parties du visage avec leurs propriétés respectives : *nez* << *rond* et *front* << *immense*. Le portrait se termine par une mise en relation comparative : *quelque chose d'une vierge flamande* à laquelle la proposition relative ajoute une propriété.



La mise en relation peut être, plus simplement, métonymique. Dans ce cas l'objet décrit est rapproché d'autres objets spatialement (métonymie du contact proprement dite) ou temporellement (métalepse). Ainsi, dans les exemples (3) et (7), si la moustache de Charlot est une partie du personnage au même titre que les yeux et les pommettes du boy chinois — éléments envisageables donc par une procédure d'aspectualisation —, le chapeau melon de Charlot, le costume, le nœud papillon et les chaussures du boy chinois sont autant d'éléments mis en relation (SITUATION) avec le thème-titre selon une procédure de contact métonymique.

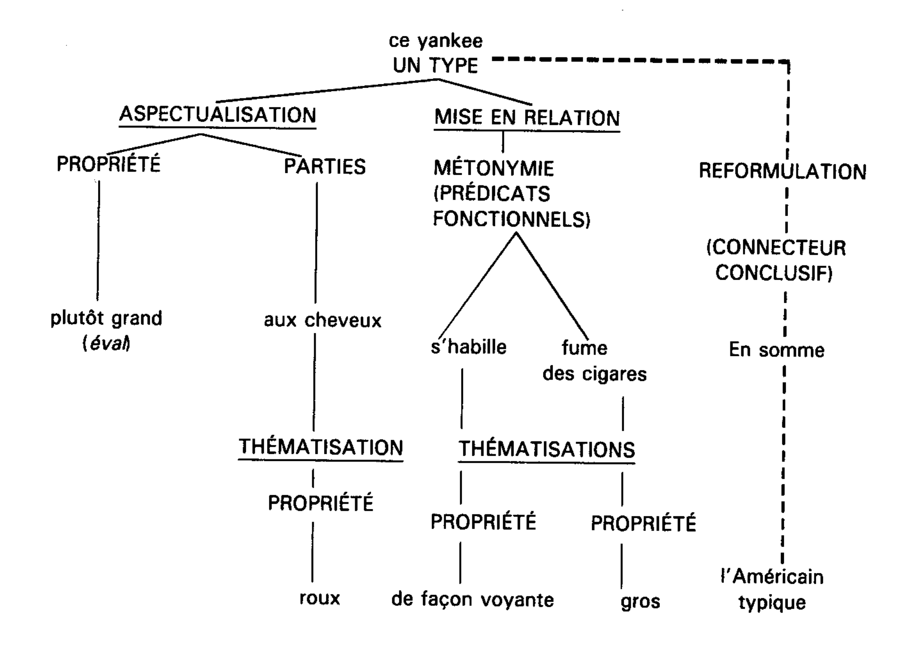
3.4. Procédure d'enchâssement par sous-thématisation

Cette opération d'enchâssement d'une séquence dans une autre est à la source de l'expansion descriptive. Ainsi s'opère le passage des macro-propositions descriptives (Pd) de rang 1 aux propositions descriptives (pd) de rang 2, 3, 4, etc., de tous les exemples précédents. Comme on a pu s'en rendre compte, une partie sélectionnée par aspectualisation peut être choisie comme base d'une nouvelle séquence, prise comme nouveau thème-titre et, à son tour, considérée sous différents aspects : propriétés éventuelles et sous-parties. Par une nouvelle thématisation (si l'on considère l'ancrage comme la thématisation de base), une sous-partie peut être envisagée dans ses propriétés et parties et cela, théoriquement, de façon infinie. Cette opération s'applique prioritairement, pour l'aspectualisation, aux parties et, pour la mise en relation, à la mise en situation métonymique (objets contigus). La thématisation sur *assimilation comparative* ou métaphorique est beaucoup plus rare et réservée aux propriétés (... *vous êtes mon lion* [ASS méta. + thématisation-PROPR] *superbe et généreux*). Les propriétés, qui ne supportent guère qu'une opération d'expansion comparative (de type *Beau* [PROPR + thématisation-ASS comp.] *comme...*) ont généralement pour fonction de clore une expansion. Il en va de même pour l'opération de reformulation qui ouvre ou ferme une séquence en remontant directement au Thème-titre et qui se combine souvent avec une métaphore.

Ainsi dans ce dialogue d'une vignette du *Dossier Harding* (Dargaud 1984, planche 27), bande dessinée de Floch et Rivière qui met en scène deux personnages on ne peut plus britanniques, installés dans de confortables fauteuils de leur club :

(13)
Pouvez-vous me décrire ce yankee ?
— Hum... Pour autant que je m'en souvienne, il s'agit d'un type plutôt grand, aux cheveux roux... Il s'habille de façon voyante et fume de gros cigares : en somme, l'Américain typique.

Floch et Rivière, *Dossier Harding*, © éd. Dargaud, 1984.



La progression de la réplique descriptive est très méthodique : la première phrase développe l'aspectualisation (*propriété* puis *partie*), la seconde la *mise en relation* et la dernière, marquée comme conclusive par la ponctuation, propose une *reformulation* de synthèse.

Dans la publicité suivante, l'opération de thématisation comparative sur les trois propriétés énumérées dès le titre est particulièrement exemplaire :

(14) Hôtels Meridien Caraïbes
Bleu, blanc, frais

Bleu comme la mer, parfois verte ou turquoise, ou mauve selon les heures. Blanc comme le sable, ou le soleil à midi. Bleu, blanc, frais comme les rafraîchissements au bord de la piscine. Les hôtels Meridien Caraïbes sont des cocktails de plaisir.

Les trois propriétés (Pd PROPR) du thème-titre subissent chacune un traitement de même type (à trois niveaux hiérarchiques de profondeur).

L'ouverture potentiellement infinie de la description au regard du référent n'existe pas du point de vue de l'orientation argumentative, de la fonction de la séquence descriptive dans un texte donné. Linguistiquement (J.-M. Adam et A. Petitjean 1989), il est difficile d'admettre l'idée d'anarchie et d'absence de construction dont parle Paul Valéry. Reposant sur une procédure de hiérarchisation très stricte (qui la distingue nettement de la liste-énumération), la description peut être définie comme un type de séquentialité régi par diverses opérations presque complètement illustrées par le schéma

de synthèse de la description de la vignette de B.D. examinée rapidement ci-dessus. Par l'opération d'*aspectualisation*, les différents aspects de l'objet (*parties* et/ou *qualités*) sont introduits dans le discours. Par la *mise en relation*, l'objet est, d'une part, situé localement et/ou temporellement et, d'autre part, mis en relation avec d'autres par les divers procédés d'*assimilation* que constituent la comparaison et la métaphore. Par une opération facultative de thématisation, n'importe quel élément peut se trouver, à son tour, au point de départ d'une nouvelle procédure d'aspectualisation et/ou de mise en situation, processus qui pourrait se poursuivre à l'infini. Enfin, quel que soit l'objet du discours (humain ou non, statique ou dynamique), il faut souligner qu'une même opération d'*ancrage* garantit l'unité sémantique de la séquence en mentionnant ce dont il est question sous la forme d'un thème-titre donné soit au début soit à la fin de la séquence.

4. Texte procédural ou description d'actions ?

Dans mes publications antérieures, suivant en cela les propositions typologiques de Werlich et de Longacre, j'avais sans hésitation considéré la recette de cuisine, la notice de montage, les consignes et règlements, règles du jeu et guides d'itinéraires, l'horoscope même, la prophétie et le bulletin météorologique, comme des représentants probables d'un type de séquentialité spécifique. Les textes que certaines typologies appellent programmatifs ou instructionnels, ou encore injonctifs, ont en commun de dire de faire en prédisant un résultat, d'inciter très directement à l'action. G. Vigner résume bien les caractéristiques de ce genre en parlant de « la représentation d'une transformation d'état que le lecteur aura à réaliser sur injonction de scripteur, transformation qui s'accomplira par le moyen d'un algorithme revêtant la forme d'activités gestuelles programmées selon une logique technique (et culturelle) donnée » (1990 : 114). À présent que les critères se sont affinés, je suis plus nuancé. Je me demande, en effet, si nous n'avons pas affaire, dans tous ces cas, à des actualisations singulières d'un simple genre de description. M'opposant très nettement à ceux (Greimas 1983, Bouchard 1991) qui font de ces sortes de textes — la recette de cuisine surtout — des variantes du récit, je dirai qu'ils se laissent abuser par la présence massive de prédicats actionnels, qu'ils ne tiennent pas assez compte du caractère illocutoire des temps utilisés (infinitif jussif, impératif ou futur prédictif), de l'absence énonciative de sujet déterminé (place abstraite destinée à être occupée par le lecteur lui-même) et du caractère résolument non fictionnel du genre. Qu'une narrativisation soit toujours possible — en raison de la transformation d'un état de départ en un état d'arrivée — ne métamorphose pas pour autant le discours procédural ou programmateur en récit. Faute de place, je me contenterai du cas de la recette de cuisine en examinant un exemple classique, à l'infinitif (publicité des magasins COOP).

(15)
COQUELET AUX MORILLES

Ingrédients pour 4 personnes :
2 gros coquelets
50 g de beurre
1 échalote
1/2 gousse d'ail
1 sachet de morilles séchées
1 dl de vin blanc
2 dl de bouillon de poule ou un fond de volaille
sel
poivre noir du moulin
1 pointe de moutarde
1 pointe de concentré de viande
2 dl de double crème

Préparation
Couper les coquelets en morceaux, les rincer à l'eau froide et les sécher avant de les saler et poivrer. Les faire dorer de toutes parts, les réserver. Faire tremper les morilles dans de l'eau chaude et les rincer soigneusement. Dans le beurre de cuisson des coquelets, étuver ail et échalote hachés menu, ajouter les morilles et saisir. Mouiller avec le vin blanc, et laisser réduire avant d'ajouter le bouillon, la moutarde et le concentré de viande. Remettre la volaille dans la sauce, couvrir et laisser cuire pendant 20 min à petit feu. Sortir les morceaux de volaille et réserver au chaud. Affiner la sauce avec la crème et tout en remuant, porter à ébullition. Napper les morceaux de volaille de cette sauce et servir très chaud. Accompagner de haricots « mange-tout », de riz sauvage et de légumes.

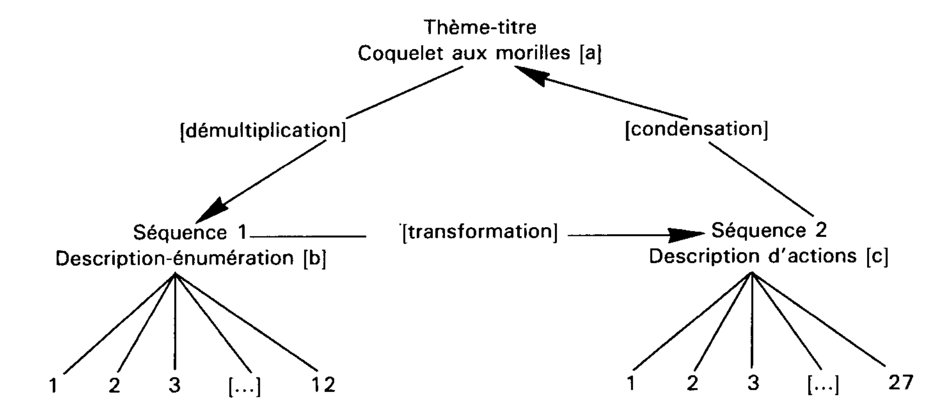
Le genre de discours que l'on catégorise sans peine comme « recette de cuisine » comporte un plan de texte clair :
a) Nom de la recette qui correspond parfaitement au thème-titre (opération d'ancrage) de la séquence descriptive.
b) Liste des ingrédients nécesssaires qui — degré zéro de la description — correspond à l'énumération des composants (encore épars et crus) du tout (a).
c) Description des actions à exécuter correctement pour obtenir le plat convoité (a).

Cette dernière séquence, entièrement linéaire, garantit le passage des parties au tout. Ainsi, en (15), la séquence de 27 actes successifs (c) permet de passer des 12 ingrédients de (b) au tout (a). La décomposition de la description d'actions (c) ne peut être opérée en termes narratifs. Il s'agit seulement de séries d'actes successifs soigneusement hiérarchisés. L'exemple (15) comporte 25 actes explicites et 2 actes sous-entendus (en dixième position : « étuver

ail et échalote hachés menu » : il faut donc, préalablement avoir haché menu la 1/2 gousse d'ail et l'échalote). Une première série d'actes concerne la volaille (actes 1 à 7), la série suivante (8 à 17) porte sur la sauce, puis trois actions (18 à 20) ont conjointement trait à la volaille et à la sauce. Une nouvelle phase (21 à 22) porte alors sur la volaille, puis une autre sur la sauce (23 à 25) et, de nouveau, sur les deux (25 et 26). Le plat ainsi constitué est enfin accompagné (27) d'éléments non répertoriés dans la liste des ingrédients du plat principal.

On le voit, un ensemble ordonné d'actes aboutit à l'objet global qui assure l'homogénéité de la structure. Soit un plan type de ce genre de texte dans lequel les éléments de la séquence (b) sont repris systématiquement dans une série d'actes (c). Ce plan est nettement plus précis que celui que je proposais dans mon article de la revue *Pratiques* (n° 56 1987) : [a] correspond à ce que j'appelais alors « état final », [b] à « état initial » et [c] à « transformation ». Ce schéma reste vrai du point de vue de l'algorithme de transformation : une suite ordonnée d'opérations permet de passer d'un état initial (ensemble d'ingrédients divers ou d'éléments épars) à un état final (tout achevé). Mais le schéma que je propose actuellement tient mieux compte du fait que cette structure peut être assimilée à un processus de condensation lexicale : passage de la liste [b] à un lexème superordonné [a], qui sert de thème-titre à la recette, par le moyen [c] de verbes d'action. G. Vigner (1990 : 109)[1] identifie parfaitement ce mouvement sans en tirer malheureusement les conséquences typologiques qui s'imposent : un tel processus correspond à la structure de la description. On peut dire que le texte de type programmatif introduit un mouvement dans la structure : [a] n'est obtenu que si l'on opère sur [b] une série d'actes [c]. Mais [b] et [c] ne font que décrire ou définir, d'une façon certes un peu particulière, le thème-titre [a]. Le processus de *démultiplication* qui permet de passer de [a] à la liste [b] des ingrédients ressemble à l'*aspectualisation* et le processus inverse de *condensation* ressemble beaucoup à l'*affectation*.

1. G. Vigner décrit toutefois avec beaucoup de justesse le mécanisme général et il dresse une typologie des algorithmes de transformation qui permet de rendre compte de tous les textes programmatifs. Je renvoie donc à cet article ainsi que, pour une première approche de la description d'actions, à F. Revaz 1987.



À cause du caractère très strict de ce plan de texte et des marques de surface elles aussi très spécifiques, on peut être tenté de considérer les textes procéduraux et injonctifs-instructionnels comme un type bien individualisé, situé, dans un continuum, entre le récit et la description (très proche du récit selon Greimas (1983) et Bouchard (1991), extrêmement proche de la description selon moi). Je viens de montrer pourquoi je ne considère pas utile d'en faire un sixième prototype de séquence, cette solution ne me gêne que parce que l'on n'est déjà plus dans un prototype de séquentialité, mais bien dans un genre discursif avec toutes ses composantes pragmatiques (visée illucutoire injonctive, place énonciative vide destinée à être occupée par le lecteur, monde représenté non fictionnel). Je trouve plus économique d'éviter autant que possible de multiplier les prototypes de base.

L'application du modèle proposé à toutes les recettes possibles permet de comprendre le cas singulier du portrait-recette de Chateaubriand cité par Philippe Hamon (1981) et repris page 95 du *Texte descriptif* :

(16)
Lucile, la quatrième de mes sœurs, avait deux ans de plus que moi. Cadette délaissée, sa parure ne se composait que de la dépouille de ses sœurs. Qu'on se figure une petite fille maigre, trop grande pour son âge, bras dégingandés, air timide, parlant avec difficulté et ne pouvant rien apprendre ; qu'on lui mette une robe empruntée à une autre taille que la sienne ; renfermez sa poitrine dans un corps piqué dont les pointes lui faisaient des plaies aux côtés ; soutenez son cou par un collier de fer garni de velours brun ; retroussez ses cheveux sur le haut de sa tête, rattachez-les avec une toque d'étoffe noire ; et vous verrez la misérable créature qui me frappa en rentrant sous le toit paternel. Personne n'aurait soupçonné dans la chétive Lucile, les talents et les beautés qui devaient un jour briller en elle.

Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 13.

Je ne considère plus aujourd'hui cette séquence comme un exemple type d'hétérogénéité, mais comme un simple cas d'animation par la description d'actions d'un portrait par définition statique. En d'autres termes, cette sorte de procédure descriptive ne diffère pas vraiment de la description d'objets dans le mouvement de leur fabrication. Ainsi dans cet exemple homérique (un peu moins célèbre que le bouclier d'Achille) où la description du lit d'Ulysse et de Pénélope — au chant XXIII de l'*Odyssée* — est narrativement motivée par le fait que Pénélope met Ulysse à l'épreuve en lui demandant de décrire l'objet qu'ils sont les seuls, avec la servante Actoris, à connaître :

(17)
[...] Il est un secret
dans la structure de ce lit : je l'ai bâti tout seul.
190 Dans la cour s'élevait un rejet d'olivier feuillu
dru, verdoyant, aussi épais qu'une colonne.
Je bâtis notre chambre autour de lui,
de pierres denses, je la couvris d'un bon toit,
la fermai d'une porte aux vantaux bien rejoints.
Ensuite, je coupai la couronne de l'olivier
et, en taillant le tronc à la racine, avec le glaive
je le planai savamment et l'équarris au cordeau
pour faire un pied de lit ; je le perçai à la tarière.
Après cela, pour l'achever, je polis le reste du lit
200 en l'incrustant d'argent, d'ivoire et d'or ;
je tendis les sangles de cuir teintes de pourpre.
Voilà le secret dont je te parlais [...]

Homère, *Odyssée*, trad. de P. Jaccottet,

On le voit clairement : le lit n'est pas décrit dans son état définitif mais en cours de fabrication par Ulysse lui-même. Il est difficile de mieux mêler description et action. Conformément aux recommandations des petits maîtres de rhétorique et de stylistique, la description-recette est, avec la description-promenade (dont la description d'itinéraire est une variante), une des techniques d'animation des objets statiques. Toutes ces formes de recours à la description d'actions apparaissent donc comme des solutions internes au descriptif et pas du tout comme des procédés de narrativisation. Au terme de ce type de description d'actions un tout est certes constitué, mais il faut absolument tenir compte du fait qu'aucune complication-Pn2 et aucune résolution-Pn4 ne viennent, dans la description-promenade, la description-recette et la description d'itinéraire, procéder à une quelconque mise en intrigue. Si une évaluation finale est parfois introduite, ceci ne fait pas pour autant basculer la description d'actions dans le récit : le critère (E) manque. En d'autres termes, un algorithme linéaire de transformations n'est pas un récit. Il serait, à ce propos, utile de réserver le verbe *relater* aux rapports non narratifs de

chaînes d'actions. Ainsi Ulysse relate-t-il ici la construction du lit (il en décrit la fabrication), mais il ne *raconte*, à proprement parler, rien. Un « récit de rêve » *relate* une suite non coordonnée causalement d'actes et d'états. À proprement parler, il ne *raconte*, lui non plus, rien.

5. Pour conclure

Pour conclure, retenons que la description s'étend de la limite inférieure représentée par une simple proposition descriptive à la séquence descriptive complète dont la limite est potentiellement infinie.

En termes de dominante textuelle, la description l'emporte rarement. Dans un récit de quelque étendue, elle est, en principe, au service de la narration, c'est-à-dire dominée. Peu d'écrivains se sont d'ailleurs risqués à la description continue. « Le Domaine d'Arnheim » et « Le Cottage Landor » d'E.A. Poe (*Histoires grotesques et sérieuses*) constituent deux cas uniques dans toutes les nouvelles de l'auteur américain. Avec *La Presqu'île*, Julien Gracq va plus loin encore dans la procédure de la description-promenade et il se conforme à la définition qu'il donne lui-même de la description : « La description, c'est le monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher » (*En lisant, en écrivant*).

Je ne citerai, pour finir, qu'un cas d'hétérogénéité textuelle forte : la description des Terriens rêvés de façon prémonitoire par Ylla K., au tout début des *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury.

(18)
— Bizarre, murmura-t-elle. Très bizarre, mon rêve.
— Oh ?
Visiblement il n'avait qu'une envie : aller retrouver son livre.
— J'ai rêvé d'un homme.
— Un homme !
— Un homme très grand. Près d'un mètre quatre-vingt-cinq.
— Ridicule ; un géant, un géant monstrueux.
— Pourtant, dit-elle, cherchant ses mots. Il avait l'air normal. Malgré sa taille. Et il avait... oh je sais bien que tu vas me trouver stupide... Il avait les yeux *bleus* !
— Les yeux bleus ! Dieux ! s'exclama M. K. Qu'est-ce que tu rêveras la prochaine fois ? Je suppose qu'il avait les cheveux noirs ?
— Comment l'as-tu deviné ? Elle était surexcitée.
— J'ai choisi la couleur la plus invraisemblable, répliqua-t-il froidement.
— C'est pourtant vrai. Ils étaient noirs ! Et il avait la peau très blanche ; oh il était tout à fait extraordinaire ! Avec un uniforme étrange. Il descendait du ciel et me parlait très aimablement.
Elle se mit à sourire.
Descendre du ciel, quelle sottise ! [...]

Les propositions descriptives sont ici diffractées de réplique en réplique selon un ordre [dialogue dominant > description dominée]. Bien sûr, l'intérêt

de ce texte est de nous donner à connaître les normes descriptives du monde dans lequel nous entrons. La banalité d'un homme (thème-titre) mesurant 1 m 85 (propriété), aux yeux (partie) bleus (propriété), aux cheveux (partie) noirs (propriété) et à la peau (partie) blanche (propriété) est transformée, par la mise en scène dialogale (évaluations successives), en description extraordinaire au regard de M. et Mme K. Les adjonctions métonymiques (vêtements, fusée) viennent ensuite compléter cette description, on le voit, tout à fait canonique par ailleurs.

6. Exercices d'analyse séquentielle

Texte 3.1. Un portrait en parallèle (L. Bodard)

Analysez, de façon détaillée, la structure séquentielle de la troisième puis de la quatrième phrase de l'exemple (7) p. 87 — portrait du boy chinois (Lucien Bodard, La Chasse à l'ours, *Grasset 1985 : 39). Inspirez-vous des représentations de la structure des exemples (12) et (13) pour mettre au point le schéma de la structure de chacune de ces phrases-séquences.*

Texte 3.2. Types et prototypes d'éléphants africains

Pour renvoyer — en abyme — à la problématique du présent ouvrage à partir d'une description qui pose la question des prototypes de façon fort claire (prototype d'éléphants africains dits « de savane » et « forestier » par rapports auxquels une gamme de variantes peut être posée), je ne résiste pas à l'envie de citer ce petit texte paru dans un hebdomadaire helvétique :

> [...] [a] On différencie deux types d'éléphants africains : [b] le type dit « forestier » dont les aires d'habitat sont les forêts de Côte-d'Ivoire [c] et le type dit « de savane » que l'on rencontre généralement au Kenya. [d] L'éléphant forestier est le plus petit. [e] Il a une forme plus « aérodynamique » [f] et le front un peu fuyant. [g] Ses défenses sont droites [h] et dirigées vers le bas, [i] particularité anatomique [j] lui permettant de se déplacer plus facilement [k] dans les forêts [l] encombrées de branches. [m] Ses oreilles ont une forme plus arrondie.
>
> [n] Quant à l'éléphant de savane, il peut atteindre 3 m 50 au garrot. [o] Son front est plus droit, [p] ses défenses sont recourbées [q] et ses oreilles, très grandes, [r] sont de forme triangulaire. [s] Entre ces deux types, il existe toute une gamme de variations et il est difficile de tracer avec netteté une limite conventionnelle où la race dite forestière cède le pas à celle des savanes.
>
> P. Challandes, *Fémina* n° 4, janvier 1992 : 34, Lausanne.

Établissez l'arbre descriptif des deux portraits d'éléphants. Structure de la description de l'éléphant « forestier » puis structure de celle de l'éléphant « de savane ».

Texte 3.3. Argumenter en décrivant

Donnez, dans un premier temps, le schéma de la structure descriptive de cette brève légende qui accompagnait la photographie d'une falaise d'escalade de la région d'Évian et Thonon :

Cadre verdoyant
rocher franc et massif
le Pas-de-l'ours
a tout pour plaire.
(*Alpi-rando*, n° 90, 1986 : 116).

Afin d'articuler analyse séquentielle et analyse pragmatique, tentez de rendre compte des dimensions sémantique, énonciative et illocutoire de ce petit texte.

Chapitre 4

Le prototype de la séquence argumentative

Comme je l'ai déjà noté plus haut, il ne faut pas plus confondre l'unité compositionnelle, que je désigne sous le terme de séquence argumentative, avec l'argumentation en général que confondre la séquence descriptive dont il vient d'être question avec la fonction descriptive-référentielle de la langue ou encore le dialogisme avec le dialogue. D'un point de vue général, l'argumentation pourrait fort bien être conçue comme une quatrième ou une septième fonction du langage après les fonctions émotive-expressive, conative-impressive et référentielle de Bühler ou encore métalinguistique, phatique et poétique-autotélique de Jakobson. Il ne peut être question d'entrer ici en matière sur la question classique de la priorité à accorder à la fonction descriptive (conception dite *descriptiviste*) ou à la fonction argumentative-rhétorique (position dite *ascriptiviste*). Quand on parle, on fait allusion à un « monde » (« réel » ou fictif, présenté comme tel ou non), on construit une représentation : c'est la fonction descriptive de la langue. Mais on parle souvent en cherchant à faire partager à un interlocuteur des opinions ou des représentations relatives à un thème donné, en cherchant à provoquer ou accroître l'adhésion d'un auditeur ou d'un auditoire plus vaste aux thèses qu'on présente à son assentiment. En d'autres termes, on parle très souvent pour argumenter et cette finalité est considérée par les uns comme surajoutée à la valeur descriptive-informative de la langue (c'est la position classique de la rhétorique) et par les autres comme première (c'est la thèse de Ducrot et Anscombre 1983). Dans cette dernière perspective, les données informationnelles ne sont pas vues comme prioritaires dans la reconstruction du sens d'un énoncé, mais comme dérivées de sa valeur argumentative.

D'après le schéma 2, proposé au tout début du présent ouvrage (page 21), la notion générale d'argumentation peut être abordée soit au niveau du discours et de l'interaction sociale, soit au niveau de l'organisation pragmatique de la textualité. Si l'on définit l'argumentation comme la construction, par un énonciateur, d'une représentation discursive (plan A3 d'organisation)

visant à modifier la représentation d'un interlocuteur à propos d'un objet de discours donné, on peut envisager le but argumentatif en termes de visée illocutoire (plan A1). En revanche, si l'on considère l'argumentation comme une forme de composition élémentaire, si l'on postule l'existence, chez les locuteurs, de représentations prototypiques relatives à un ou à des schémas de l'argumentation, on se situe, cette fois, au niveau B2 de l'organisation séquentielle de la textualité. Dans cette perspective, on se demandera si certaines suites de propositions peuvent être marquées comme des suites réinterprétables en termes de relation *Argument(s) → Conclusion, Donnée(s) → Conclusion* (Toulmin 1858 : 97)[1] ou encore *Raisons → Conclusion* (Apothéloz et al. 1989). Ces variantes rendent toutes compte d'un même phénomène : un discours argumentatif vise à intervenir sur les opinions, attitudes ou comportements d'un interlocuteur ou d'un auditoire en rendant crédible ou acceptable un énoncé (conclusion) appuyé, selon des modalités diverses, sur un autre (argument/donnée/raisons). Par définition, la donnée-argument vise à étayer ou à réfuter une proposition. On peut dire que ces notions de conclusion et de donnée (ou encore prémisses) renvoient l'une à l'autre. Un énoncé isolé n'est pas *a priori* conclusion ou argument-donnée. Si une (une seule ou plusieurs) proposition apparaît comme le préalable d'une conclusion, c'est *a posteriori*, par rapport à cette dernière. La relation [Donnée → Conclusion] peut être considérée comme une séquence de base dans la mesure où une série s'interrompt et où un effet de clôture est ressenti (Apothéloz et al. 1984 : 38). Cette idée est soutenue aujourd'hui par nombre de spécialistes de l'argumentation. M.-J. Borel, par exemple, exprime une position très proche de celle que systématise le présent ouvrage : « Il n'y a de conclusion que *relativement* à des prémisses, et réciproquement. Et à la différence des prémisses, le propre d'une conclusion est de pouvoir resservir ultérieurement dans le discours, à titre de prémisse par exemple. On a ainsi un type de séquence textuelle qui se différencie d'autres séquences, narratives par exemple » (1991 : 78). D. Apothéloz et D. Miéville, dans leur réflexion sur la relation d'étayage, à propos d'un corpus oral, repèrent « toutes les situations dans lesquelles un segment de texte appar[aît] comme un argument en faveur de l'énonciation d'un autre segment du même texte » (1989 : 248). Par le terme *segment,* ils désignent des unités textuelles « dont la grandeur peut varier entre la proposition ou l'énoncé et une séquence d'énoncés » (*ibid* : 249). Cette analyse des relations entre *segment étayé* et *segment étayant* relève assurément de la problématique développée ici même.

1. T.A. Van Dijk (1980) s'inspire explicitement de ce philosophe du langage ; c'est également à lui que se réfèrent aujourd'hui Plantin (1990 : 22-34) et Brassart (1990 : 316-317).

1. Un schéma de l'étayage argumentatif des propositions

Pour expliciter ce principe qui est certainement à la base de toute assertion argumentative, revenons sur plusieurs énoncés déjà examinés et, tout d'abord, sur un exemple proposé au chapitre 1 :

(30) La marquise a les mains douces, mais je ne l'aime pas.

Une suite de ce type peut être considérée comme une séquence argumentative élémentaire dans la mesure où le connecteur MAIS[1] fournit des instructions de traitement de la proposition qui le précède et de celle qui le suit. La proposition p [*La marquise a les mains douces*] est donnée à lire comme une donnée-argument pour une conclusion C [*Je l'aime*] non exprimée. La proposition p répond, en quelque sorte, à une question implicite du type : *Pour quelle raison aimes-tu la marquise ?* La proposition p énonce la donnée (« data » chez Toulmin) qui justifie la conclusion C. Cependant, comme le souligne le schéma argumentatif imaginé par Toulmin (1958), pour que cette justification soit valable, il faut encore répondre à la question implicite : comment peut-on passer de la donnée p à la conclusion C ? Qu'est-ce qui légitime ce passage de la douceur des mains de la marquise à l'amour qui lui est porté ? Une règle d'inférence, un principe général (« warrant » chez Toulmin) ou « licence d'inférer » (De Pater 1965 : 95) évite que l'on soit obligé d'introduire d'autres données et vient, en quelque sorte, jeter un pont entre donnée et conclusion. Dans notre exemple, c'est un topos actualisé dans l'énoncé (28) du chapitre 1 qui sert de fondement à l'inférence et vient étayer le passage de la donnée à la conclusion :

(28) Les hommes aiment les femmes qui ont les mains douces.

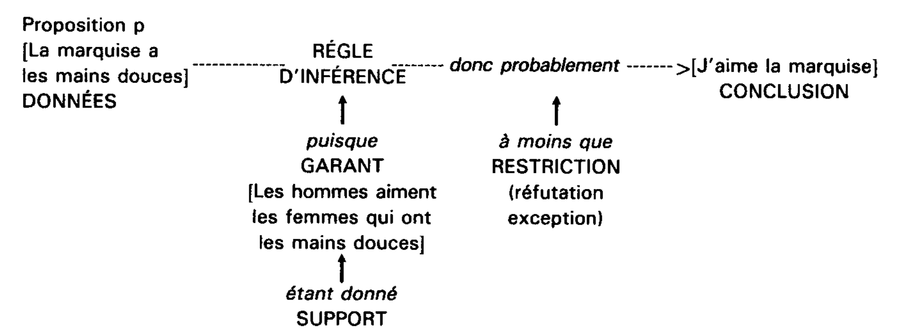
On peut ainsi décomposer le mouvement d'inférence sous la forme d'un raisonnement sous-jacent qui aurait la forme d'un syllogisme dans lequel le passage de la classe (les hommes/les femmes) à un membre seulement de la classe (Je/la marquise) ne pose pas trop de problèmes :

Les hommes aiment les femmes qui ont les mains douces (28)
OR La marquise a les mains douces (29)
DONC j'aime la marquise

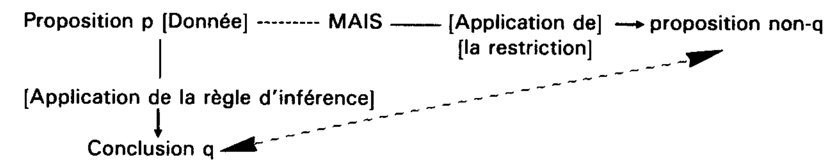
La donnée qu'exprime (29) ne mène à la conclusion [*J'aime la marquise*] que par le biais d'une inférence, c'est-à-dire de l'application d'une règle d'inférence appuyée sur la raison ou garant explicité par la prémisse majeure (28). Ajoutons toutefois qu'une *Restriction* (réfutation ou exception) doit être

1. Pour une description détaillée de ce connecteur, je renvoie aux pages 191-210 de mes *Éléments de linguistique textuelle.*

introduite qui modalise le passage de la donnée à la conclusion : les inférences peuvent certes être étayées par un certain nombre de justifications ou Supports (« Backing » chez Toulmin 1958 : 103 et 105), mais elles peuvent aussi, dans certaines circonstances, ne pas s'appliquer ; il doit toujours y avoir une place prévue pour une éventuelle non-application des règles d'inférence, voire pour une réfutation[1]. En d'autres termes, même si la donnée-argument entraîne PROBABLEMENT ou VRAISEMBLABLEMENT (adverbe modal de Force) la conclusion, c'est dans le cadre d'une restriction ou contre-argumentation toujours possible (À MOINS QUE). En résumé, le schéma de base de l'argumentation est une mise en relation de *données* avec une *conclusion*. Cette mise en relation peut être implicitement ou explicitement fondée (*garant* et *support*) ou contrariée (*réfutation* ou *exception*). Si la donnée est l'élément le plus souvent explicite, le support est très souvent implicite et les autres composantes se situent entre ces deux pôles d'implicitation et d'explicitation. Le schéma du mouvement argumentatif est donc, dès lors, le suivant :



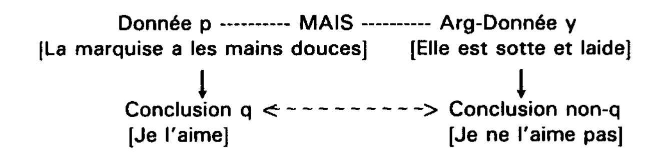
La prise en compte du caractère seulement probable de l'application de la règle d'inférence qui conduit à la conclusion, d'une part, et de la restriction, d'autre part, est tellement utile qu'avec l'énoncé (30), on constate que la seconde proposition, introduite par le connecteur MAIS (ici concessif), vient justement souligner le renversement de la conclusion attendue. C'est un schéma concessif classique dans lequel la règle d'inférence est contredite :



Le fait que l'on puisse remplacer le connecteur MAIS par ET POURTANT [*La marquise a les mains douces* ET POURTANT *je ne l'aime pas*] ou combiner

1. Plantin (1990 : 33) note bien que la composante *Restriction* constitue « une allusion à la position d'un adversaire » au moins potentiel.

MAIS avec POURTANT [*La marquise a les mains douces* MAIS POURTANT *je ne l'aime pas*] confirme la nature concessive de l'opération argumentative déclenchée par MAIS. Dans ce cas, on peut dire que la règle d'inférence — qui s'applique généralement — ne s'applique pas pour des raisons qu'il faudrait étayer sous la forme d'une restriction : *A MOINS QUE la marquise ne soit trop sotte, prétentieuse, jeune/vieille, réactionnaire, inculte pour moi.* Ce qui aurait canoniquement la forme d'un carré argumentatif :



Le modèle de Toulmin (revu par De Pater 1965 et Plantin 1990 et encore modifié partiellement ici) est un véritable schéma du processus d'étayage/réfutation des énoncés caractéristique de la séquence argumentative que nous dirons canonique ou prototypique. Afin d'en exposer brièvement une version aussi simplifiée que possible, raisonnons un moment sur les deux propositions descriptives suivantes :

(1) Harlem est suisse.
(1') Omar est français.

Une proposition descriptive de ce type peut être assertée dans une séquence argumentative si elle prend appui sur une autre proposition :

(2) Harlem est né à Lausanne.
(2') Omar est né à Évian.

La seconde proposition n'acquiert son statut de *donnée* ou de prémisse pour la *conclusion* — [proposition (2) → DONC VRAISEMBLABLEMENT proposition (1)] — qu'en fonction d'une troisième proposition le plus souvent implicitée :

(3) Les gens nés à Lausanne sont généralement sujets helvétiques.
(3') Les gens nés à Évian sont généralement sujets français.

Cette proposition implicite, qui garantit les inférences et la pertinence de l'édifice argumentatif, s'appuie elle-même sur un *Support* tout aussi implicite :

(4) Étant donné les dispositions légales du code de la nationalité en vigueur dans le pays en question.

La *Restriction* (réfutation ou exception) qui doit être apportée est la suivante :

(5) À moins que ses parents ne soient étrangers et qu'Harlem n'ait pas opté pour la nationalité suisse à dix-huit ans ou pas fait ses études et résidé assez longtemps en Suisse ou qu'il ait été naturalisé allemand.

Cette restriction, en raison du droit du sol prioritaire encore à ce jour en France sur le droit du sang, ne s'applique pas de la même façon en France (1') qu'en Suisse (1). La binationalité est envisageable en (1'), mais pas du tout en (1). La restriction diffère selon les dispositions légales des codes de la nationalité, mais, de toute façon, pour pouvoir asserter (1), il faut admettre (2), en raison de (3) et (4) et sous la condition de (5). C'est donc bien à l'intérieur d'un « monde » ou espace sémantique (qu'on peut considérer comme un champ argumentatif) que l'étayage argumentatif d'un énoncé est possible.

Le schéma argumentatif complet suivant (inspiré de Toulmin 1958 [1]) résume le mouvement :

proposition (2) --------- [inférence]--------- *donc probablement* ⟶ proposition (1)
[DONNÉES] ↑ ↑ [CONCLUSION]

puisque (3) [GARANT] — *à moins que* (5) [RESTRICTION]
↑
étant donné (4)
[SUPPORT]

En interrogeant plus à fond les règles d'inférence (ou de passage), il serait certainement possible de proposer une typologie des formes de l'argumentation ordinaire et de distinguer démonstration (enchaînement déductif de propositions) et argumentation proprement dite. Je laisse cette question délicate en suspens pour ne m'intéresser qu'au schéma général susceptible de fournir la base d'un prototype de la séquence argumentative.

Avant d'en venir à un tel prototype et surtout pour insister ici encore sur l'hétérogénéité textuelle, il me paraît utile de revenir sur deux exemples déjà examinés dans les chapitres consacrés au récit et à la description. L'exemple (8), premier paragraphe d'un conte d'Andersen dont j'ai analysé la structure narrative aux chapitres 1 (p. 32) et 2 (p. 50-51), peut être reconsidéré argumentativement à la lumière des connecteurs.

(8) [a] Il y avait une fois un prince [b] qui voulait épouser une princesse, [c] MAIS une princesse véritable. [d] Il fit DONC le tour du monde pour en trouver une, [e] et, à la vérité, les princesses ne manquaient pas ; [f] MAIS il ne pouvait jamais s'assurer si c'étaient de véritables princesses ; [g] toujours quelque chose en elles lui paraissait suspect. [h] EN CONSÉQUENCE, il revint bien affligé de n'avoir pas trouvé ce qu'il désirait.

---

1. Voir aussi Plantin 1990 : 28, et Brassart 1990 : 317.

Les deux premières propositions fournissent les données — [a] *Il y avait une fois un prince* [b] *qui voulait épouser une princesse* — et laissent entendre que l'on pourrait inférer (conclusion C implicite) qu'il sera facile au héros de cette histoire de trouver une épouse. En effet, dans le monde des contes, les royaumes et les princesses ne manquent pas. La proposition descriptive introduite par le premier connecteur argumentatif — [c] *MAIS une princesse véritable* — vient apporter une indication supplémentaire à partir de laquelle une conclusion non-C peut être tirée : il ne sera peut-être pas aussi facile que cela d'en trouver une. Le schéma argumentatif est alors le suivant :

propositions [a] et [b] --- MAIS --- proposition [c]
↓ ↓
(Conclusion C) < > (Conclusion non-C) ⟶ DONC ⟶ proposition [d]

Le mouvement argumentatif est plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, la conclusion DONC [d] est étayée par l'ensemble de ce qui précède et qui menait à la première conclusion implicite (non-C). En d'autres termes, une première conclusion devient prémisse (donnée) pour une nouvelle conclusion. Soit un schéma complexe de l'étayage de la proposition [d] :

(([a] et [b] MAIS [c] ------> non-C) ------> DONC [d])
(DONNÉES ------> CONCLUSION)
(DONNÉE ------> CONCLUSION)

Le début de la seconde phrase (P2) fait allusion aux inférences de la première. La proposition [e] — *et, à la vérité, les princesses ne manquaient pas* — est une allusion directe à la conclusion C, mais les propositions [f] — *MAIS il ne pouvait jamais s'assurer si c'étaient de véritables princesses* — et [g] — *toujours quelque chose en elles lui paraissait suspect* — viennent reprendre, avec le connecteur MAIS, le mouvement argumentatif précédent. La proposition [h] — *EN CONSÉQUENCE, il revint bien affligé de n'avoir pas trouvé ce qu'il désirait* — est prise exactement dans le même mouvement que la proposition [d] :

propositions [d] et [e] --- MAIS --- propositions [f] et [g]
↓ ↓
(Conclusion C') < - - - - - - - - >(Conclusion non-C') ⟶ EN CONSÉQUENCE ⟶ prop. [h]

Soit un schéma complexe des étayages de la proposition [h] semblable à celui de l'étayage de [d] :

(([d] et [e] MAIS [f] et [g] ------> non-C') ------> EN CONSÉQUENCE [h])
(DONNÉES ------> CONCLUSION)
(DONNÉE ------> CONCLUSION)

J'ai montré, au chapitre 2, comment cette structure argumentative est narrativisée. Je ne reviens pas sur cette analyse, mais soulignons que nous avons ici l'illustration parfaite de ce que j'ai défini comme une hétérogénéité de type [Séquence dominante > Séquence dominée]. Si le récit domine ici l'argumentation, c'est, d'une part, pour des raisons linguistiques de surface : présence de l'organisateur narratif « Il était une fois » et du couple verbo-temporel imparfait-passé simple accompagné de la troisième personne (il/elle) et, d'autre part, pour des raisons génériques : ce texte est un conte. La structure argumentative que je viens de décrire est au service de la structure séquentielle narrative. La « logique » de ce paragraphe est certes celle que les deux schémas des étayages argumentatifs des propositions viennent de décrire, mais celle-ci ne prend tout son sens que dans la logique narrative propre aux contes : les sujets partent en quête d'un objet qui doit être valorisé, ils tentent de transformer une relation de disjonction en conjonction pour effacer le manque qui motive la narration même. La première séquence, scandée par le départ et le retour du sujet-héros, ne présente pas de résolution du manque et l'on peut, de ce fait, escompter que ce récit est loin d'être achevé.

Révélant un autre aspect de l'hétérogénéité, l'exemple descriptif (7) du chapitre 3, permet d'examiner comment deux descriptions successives d'un même personnage, résumées chacune dans une reformulation dont j'ai parlé déjà plus haut, peuvent être argumentativement reliées.

(7)
[P1] Le boy chinois : quand j'y repense ! [P2] Quelle n'avait pas été notre surprise à Anne Marie et moi lorsque nous avions été le chercher à la gare ! [P3] Tout guindé en gentleman, jaune dans les attifements du blanc, avec son costume bleu rayé, son nœud papillon et ses chaussures en daim, on aurait dit un défileur de carnaval. [P4] POURTANT, grand et mince, visage sculpté dans le bois dur des jungles, des yeux de tigre et de hautes pommettes, c'était un véritable Seigneur de la guerre. [P5] En le voyant, j'avais été tout excité, le cœur comme un tambour : avoir l'un de ces hommes redoutables pour serviteur à la fois m'attirait et me terrifiait [...].

La première phrase-séquence descriptive [P3] aboutit à une proposition reformulative :

Proposition p : Le boy chinois [...] on aurait dit un défileur de carnaval.

La deuxième phrase-séquence se résume dans cette autre reformulation :

Proposition q : Le boy chinois [...] c'était un véritable Seigneur de la guerre.

Soit une structure argumentative que je décris plus complètement dans le corrigé de l'exercice 3.1. (p. 198-200) du chapitre précédent :

```
(C1) Proposition p (D2) ---- POURTANT ----- (C3) proposition q (D4)
       ↓                                                 ¦
Conclusion non-q (C2) ◄- - - - - - - - - - ►              ¦---►CONCLUSION (C4)
```


La proposition p peut être analysée, dans un premier mouvement, comme une sorte de conclusion (C1) tirée des données fournies par la description (D1). Dans un deuxième mouvement, cette conclusion devient une nouvelle donnée (D2) menant à la conclusion non-q (C2) selon un processus inférentiel qui ne pose pas de problèmes. La proposition q, de la même manière, est une sorte de conclusion (C3) des données (D3) fournies par le reste de la phrase-séquence descriptive P4. Elle devient une nouvelle donnée (D4) qui, associée à D2 dans un mouvement concessif classique, étaye la conclusion (C4) de la phrase P5. Soit le schéma suivant de l'étayage successif des propositions :

```
[P3] D1 -> C1

         prop. p
           ↓
          D2 → C2 (non-q) --- POURTANT --- [P4] D3 → C3
                                                      |
                                                   prop. q
                                                      ↓
                                                     D4 → C4 [P5]
```

Selon ce schéma du mouvement argumentatif, on voit que les deux séquences descriptives sont prises dans un mouvement argumentatif dominant. Les reformulations, dont il a été question au chapitre 3, prennent ici tout leur sens. La fonction séquentielle de la reformulation a trop rarement été soulignée par les linguistes : on voit bien ici comment la reformulation est une sorte d'intermédiaire, de transition entre la séquence descriptive qu'elle boucle et le mouvement argumentatif englobant.

2. Schéma inférentiel, syllogisme et enthymème

On peut dire que le modèle réduit du mouvement argumentatif est exemplairement réalisé par l'induction [Si p alors q] et par le syllogisme (avec sa variante incomplète propre au discours ordinaire : l'enthymème).

Dans les *Premiers Analytiques* (24b, 18-22) — voir aussi les *Topiques*, Livre 1, 100a25-100b26 —, Aristote avance cette définition du syllogisme : « Le syllogisme est un raisonnement dans lequel certaines prémisses étant posées, une proposition nouvelle en résulte nécessairement par le seul fait de ces données. » On retrouve la base du schéma examiné plus haut : les prémisses sont ici définies comme des données dont résulte nécessairement « une proposition nouvelle » qui est proprement une conclusion. Le syllogisme a pour particularité d'amener la conclusion sans recours extérieur : « par le seul fait de ces données ». C'est dire qu'il ne nécessite ni support, ni restriction et que la règle d'inférence est la simple application d'un schéma abstrait (schéma tellement formel qu'il peut aboutir à des conclusions aussi absurdes

qu'amusantes). Retenons seulement que la structure du syllogisme correspond au schéma de base : [données (prémisses majeure et mineure) → conclusion].

Par rapport à cette structure logique un peu trop idéale et formelle, le discours naturel recourt plus volontiers à l'enthymème. Ainsi dans ces deux exemples publicitaires que j'étudie plus en détail ailleurs (1990 : 121-133) :

(9) Toutes les vertus sont dans les fleurs
Toutes les fleurs sont dans le miel
LE MIEL
TRUBERT

(10) Il n'y a pas de bulles dans les fruits.
Alors il n'y a pas de bulles dans Banga.

En (9), la conclusion du syllogisme manque : « Donc toutes les vertus sont dans le miel. » En (10), c'est une prémisse qui est sous-entendue : « Or il n'y a que des fruits dans Banga. » Dans les deux cas, on peut reconnaître la définition aristotélicienne de l'enthymème. Aristote précise, dans le livre premier de la *Rhétorique,* que l'exemple comme induction et l'enthymème comme syllogisme sont « composés de termes peu nombreux et souvent moins nombreux que ceux qui constituent le syllogisme proprement dit. En effet, si quelqu'un de ces termes est connu, il ne faut pas l'énoncer ; l'auditeur lui-même le supplée » (1357a). Prenant l'exemple d'un athlète célèbre, Aristote explique que pour conclure qu'il « a reçu une couronne comme prix de sa victoire, il suffit de dire : il a été vainqueur à Olympie ; inutile d'ajouter : à Olympie, le vainqueur reçoit une couronne ; c'est un fait connu de tout le monde » (*ibid.*). Dans le Livre II de la *Rhétorique,* traitant des enthymèmes, il ajoute : « Il ne faut pas, ici, conclure en reprenant l'argument de loin, ni en passant par tous les échelons ; le premier de ces procédés ferait naître l'obscurité de la longueur ; l'autre serait redondant puisqu'il énoncerait des choses évidentes » (1395b22).

Ajoutons qu'énoncer la conclusion de (9) serait certes inutile, puisque tout lecteur, appliquant la loi d'abaissement (premier terme de la prémisse majeure + second terme de la prémisse mineure), aboutit aisément à la conclusion implicitée, mais surtout que ceci ne permettrait pas de formuler la conclusion publicitaire visée qui porte sur un miel particulier et pas sur tous les miels. L'économie du discours naturel est ici de nature « poétique », c'est-à-dire dominée par le principe du parallélisme. Le couplage des termes utilisés aboutit à un reste presque anagrammatique : « Les vertus... Trubert ».

Avec Banga (10), la prémisse non dite est surtout celle que l'on veut voir reconstruite par le lecteur-interprétant. En n'énonçant pas la prémisse mineure (« Or il n'y a que des fruits dans Banga »), le publicitaire évite, de plus, de voir son propos tomber sous le coup d'une accusation de publicité mensongère. Le lecteur-interprétant assume seul la donnée implicitée qui permet d'aboutir

à la conclusion « Alors il n'y a pas de bulles dans Banga ». L'enthymème a ici la forme superficielle du schéma inférentiel argumentatif [Si p alors q] et nous sommes très proches des énoncés argumentatifs classiques :

(11) Si vous savez casser un œuf, vous savez faire un gâteau. (Alsa)

(12) Si SAAB produisait ses voitures en masse, aucune SAAB ne serait ce qu'elle est.

Dans ces deux cas, le schéma [données → conclusion] est évident. Il se complique seulement de la construction d'un monde plus (12) ou moins (11) fictif. Dans tous les cas, le modèle est le suivant : dans le contexte de p (Si p), il est pertinent d'énoncer la conclusion q (alors q)[1]. Avec les exemples suivants, le schéma argumentatif se complique un peu :

(13) Même si leurs nombreuses couches sont délectables : le secret de nos lasagnes reste impénétrable. (Findus)

(14) Si notre classe Club World est reconnue comme l'une des meilleures au monde, c'est qu'elle a été pensée avant tout par des passagers d'affaires. (British Airways)

(15) Si les mamans veulent la douceur Peaudouce, c'est parce que c'est bon pour elles.

En (13), MÊME SI laisse entendre que l'on pourrait normalement tirer de la donnée p une conclusion contraire à la valeur négative (« impénétrable ») de la proposition q. Ce schéma concessif repose sur [Si p alors q] et sur son corollaire [Si non p alors non q] :

DONNÉE --- [Règle d'inférence] --- CONCLUSION
(Si non-p) -------------> Alors non-q

Même si p-------------> (alors q)

Bien sûr, il faut admettre une règle d'inférence un peu délicate à établir ici, mais qui laisse entendre que ce qui est « délectable » est « pénétrable ». L'exemple suivant est probablement plus simple à interpréter :

(16)
Même si la population canine est en baisse dans nos régions [...] l'amour du toutou n'est pas passé de mode pour autant.

1. Pour une étude détaillée, je renvoie au chapitre 3 de *Langue et littérature* (1991) que je consacre à un grand nombre d'exemples d'hypothétiques.

DONNÉE --- [Règle d'inférence] --- CONCLUSION
Même si p----------- > (alors q)

Si non-p ----------> non-q pour autant

Ici, la donnée « baisse de la population canine » laisse conclure dans le sens « l'amour du toutou est donc passé de mode ». Le propre de MÊME SI (renforcé ici par POUR AUTANT) est de souligner que l'inférence attendue est justement remise en cause. Cet exemple étant un titre d'article de presse, on s'attend, bien sûr, à ce que le corps de l'article vienne expliquer l'apparente contradiction.

Avec les exemples (14) et (15), il semble que le schéma argumentatif des hypothétiques ne s'applique plus aussi bien et que l'on ait glissé insensiblement de l'argumentation à l'explication. En effet, dans la structure explicative de type [Si p c'est (parce) que q], il semble que la relation d'orientation argumentative linéaire [Si donnée p → (alors) Conclusion q] s'inverse en un nouvel ordre [Si p ← c'est (parce) que q]. Cette inversion apparente de l'inférence est caractéristique de la séquence explicative dont il sera question au chapitre 5 : [p est vrai, mais pourquoi ? Parce que q]. En fait, selon un schéma prévu par Aristote dans les *Premiers Analytiques* (II 27, 70a-b), on remonte ici de l'indice p à ce qu'il indique, à savoir q : l'effet p indique la cause q. Comme le rappellent les sémiologues : « Dans certains contextes, la présence d'une cause est une bonne raison d'en inférer celle d'un effet, dans d'autres il est licite à l'inverse d'inférer celle de la cause de la présence de l'effet. » (Apothéloz et al. 1984 : 41). Le schéma est bien de type [c'est parce que q (donnée) que p (conclusion)] :

(14') C'est parce qu'elle a été pensée avant tout par des passagers d'affaires que notre classe Club World est reconnue comme l'une des meilleures au monde.

(15') C'est parce que c'est bon pour elles que les mamans veulent la douceur Peaudouce.

Pour passer de ce schéma explicatif élémentaire à la structure argumentative, il faudrait pouvoir rétablir le mouvement [données → conclusion]. C'est un peu plus facile pour (15) que pour (14) :

(15'') Si Peaudouce est bon pour les mamans, alors il est naturel qu'elles veuillent la douceur Peaudouce.

(14'') Si notre classe Club World a été pensée avant tout par des passagers d'affaires, alors on comprend qu'elle soit reconnue comme l'une des meilleures au monde.

La structure explicative de (14) et de (15) correspond donc à un mouvement inférentiel qui part de l'indice-effet (la ou les données) pour remonter à la cause en renforçant avant tout la vérité même de la donnée.

3. Du schéma de l'étayage des propositions au prototype de la séquence argumentative

L'analyse de ces divers exemples nous amène à admettre l'idée d'un mode particulier de composition liant des propositions selon un ordre *progressif* : données —[inférence]→ conclusion, ou selon un ordre *régressif* : conclusion ← [inférence]— données. Dans l'ordre progressif [p — DONC → q], l'énoncé linguistique est parallèle au mouvement du raisonnement : « On *tire* ou fait *s'ensuivre* une conséquence de ce qui la précède à la fois textuellement et argumentativement » (Borel 1991 : 78). Dans l'ordre régressif [p ← CAR — q], la linéarité de l'énoncé linguistique est l'inverse du mouvement : « On *justifie* une affirmation qui précède textuellement, mais qui suit argumentativement » (*ibid.*). Tandis que l'ordre progressif vise à conclure, l'ordre régressif est plutôt celui de la preuve et de l'explication. Soulignons qu'à l'oral, l'ordre semble préférentiellement régressif : « On asserte quelque chose et ensuite seulement on justifie, explique, etc. » (Apothéloz et Miéville 1989 : 249).

Le détour par le syllogisme et l'enthymème nous force à revenir sur la forme de données que représentent les prémisses et sur la conclusion. On a vu plus haut à quel point ces deux unités de base de la séquence argumentative se définissent l'une par l'autre : les propositions qui constituent les prémisses ne le sont qu'en fonction de la conclusion et cette dernière n'existe, en tant que telle, que vis-à-vis de la (ou des) proposition(s) qui constitue(nt) les prémisses. La dépendance de ces deux macro-propositions est donc structurelle. Si la macro-proposition conclusive (P.arg. Concl.) peut comprendre plusieurs propositions, disons qu'elle comprend, au minimum, une proposition complète et qu'on peut la définir, d'un point de vue illocutoire, comme « un acte d'assertion qui, mettant en jeu une ou plusieurs inférences, présente ces inférences comme légitimant [...] les énoncés concluants. [...] Une conclusion suppose toujours au moins une opération inférentielle, mais une telle opération ne donne pas nécessairement lieu à un acte de conclusion » (Apothéloz et al. 1984 : 39).

Le mouvement qui mène de la macro-proposition prémisse (ou données) à la macro-proposition conclusion mérite une attention toute particulière. Perelman conçoit ce mouvement comme un transfert d'adhésion :

> L'argumentation ne transfère pas des prémisses vers une conclusion une propriété objective, telle que la vérité — ce qui est le cas dans la démonstration —, mais s'efforce de faire passer vers la conclusion l'*adhésion* accordée aux prémisses.

Cette adhésion est toujours relative à un auditoire, elle peut être plus ou moins intense, selon les interlocuteurs. (1983 : 173)

Si l'idée de transfert d'adhésion est intéressante, la distinction entre argumentation et démonstration n'est peut-être pas aussi évidente. Perelman tient pourtant à cette distinction :

Dans un système formel cohérent chacun doit arriver grâce au calcul au même résultat. Il n'en est pas de même dans l'argumentation, où un discours efficace à l'égard d'un auditoire d'ignorants peut ne pas convaincre des esprits plus critiques. (1983 : 174)

Cette distinction présuppose, on le voit, un idéal logique du discours de la science qui n'est quand même pas tout à fait conforme à la réalité. Au lieu d'admettre cette distinction, je dirai seulement que le mouvement général est le même dans l'argumentation et dans la démonstration. En effet, comme le souligne G. Vignaux : « tout texte scientifique se construit dans l'argumentation et la controverse, sans parler des éléments stylistiques qui vont fonder, authentifier ce qu'on perçoit ou ce qu'on sait être une rhétorique de la science » (1988 : 51).

Étant donné que les hommes — comme le souligne la célèbre formule de Pascal — se gouvernent « plus par caprice que par raison » (« De l'esprit de géométrie »), il faut insister sur le choix des prémisses d'une argumentation. Le fait qu'une argumentation vise toujours un auditeur ou un public spécifique explique l'importance de ce choix : « Il est nécessaire que [le locuteur] se fasse, parmi d'autres, une représentation de son auditeur. Non seulement des connaissances qu'il a, mais des valeurs auxquelles il adhère » (Grize 1981 : 30). Dans cette perspective, on comprend qu'Aristote et Perelman à sa suite se soient longuement attardés sur la nature des prémisses. Le raisonnement d'Aristote est le suivant : pour convaincre un interlocuteur, il faut mettre celui-ci en position telle qu'il se trouve dans l'impossibilité de refuser les propositions avancées. Pour aller dans le sens d'une telle impossibilité, il faut que ces propositions soient aussi proches que possible de quelque opinion ou autorité générale. Pour se faire une idée de la complexité de la collecte de telles prémisses endoxales, il suffit de voir comment Aristote décrit leur récolte : « On peut retenir les opinions qui sont celles de tous les hommes, ou de presque tous, ou de ceux qui représentent l'opinion éclairée, et parmi ceux-ci, celles de tous, ou de presque tous, ou des plus connus, exception faite de celles qui contredisent les évidences communes » (*Topiques* I, 14). Assurément, les prémisses choisies trahissent l'idée que le locuteur se fait des représentations (connaissances, croyances, idéologie) de son interlocuteur.

Après une réflexion qui nous a menés aux frontières de notre objet, revenons à ce qui nous occupe présentement. Il faut certainement admettre les réserves exprimées aussi bien par J.-B. Grize : « Si l'on considère des textes

que le sens commun est entièrement disposé à reconnaître comme argumentatifs, on constate des formes très différentes les unes des autres et même [...] une argumentation n'offre aucune homogénéité. » (1974 : 186) que par M. Charolles : « L'argumentation n'implique pas pour les discours produits qu'ils aient une forme bien spécifique » (1980 : 38). Il me semble que ces réserves sont justes d'un point de vue textuel global : les textes-discours argumentatifs sont certainement aussi variés que les modes textuels de narration. Mais ceci n'interdit pas de formuler une hypothèse séquentielle plus restrictive, fondée sur la possibilité de reconnaissance par les locuteurs, d'une forme prototypique de séquence argumentative de base.

Pour passer du schéma procédural élémentaire dont il a été question plus haut à l'essai de définition d'une unité séquentielle prototypique, partons d'une définition avancée dans un contexte linguistique pourtant non textuel par O. Ducrot :

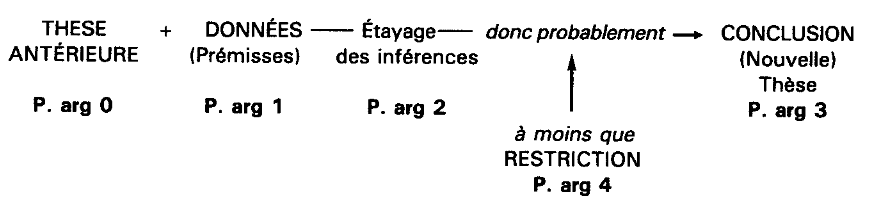
Un grand nombre de textes littéraires, surtout aux XVIIe et XVIIIe siècles, se présentent comme des raisonnements. Leur objet est soit de démontrer, soit de réfuter une thèse. Pour ce faire, ils partent de prémisses, pas toujours explicites d'ailleurs, censées incontestables, et ils essaient de montrer qu'on ne saurait admettre ces prémisses sans admettre aussi telle ou telle conclusion — la conclusion étant soit la thèse à démontrer, soit la négation de la thèse de leurs adversaires. Et, pour passer des prémisses aux conclusions, ils utilisent diverses démarches argumentatives dont ils pensent qu'aucun homme sensé ne peut refuser de les accomplir. » (1980 : 81)

Bien qu'elle s'appuie sur des formes très élaborées (littéraires) de discours argumentatifs, cette définition rejoint le modèle mis en évidence plus haut. O. Ducrot parle d'abord de deux mouvements argumentatifs : démontrer et réfuter une thèse. Dans les deux cas, le mouvement est le même puisqu'il s'agit de partir de prémisses (données) qu'on ne saurait admettre sans admettre aussi telle ou telle conclusion. Entre les deux, le passage est assuré par des « démarches argumentatives » qui prennent l'allure d'enchaînements d'arguments-preuves correspondant soit aux supports d'une règle d'inférence, soit à des micro-chaînes d'arguments ou à des mouvements argumentatifs enchâssés. Le schéma simplifié de base correspond à ce qu'on a vu plus haut :

DONNÉES --------- ARGUMENTS ---------> CONCLUSION
(PRÉMISSES) ↑
étayage des arguments
↑
GARANT
SUPPORT

Ce schéma de base n'exclut pas les restrictions dont on a parlé plus haut. De plus, il doit être complété à la lumière d'un principe dialogique dont j'ai

déjà souligné l'importance : « Un discours argumentatif [...] se place toujours par rapport à un contre-discours effectif ou virtuel. [...] Défendre une thèse ou une conclusion revient toujours à la défendre contre d'autres thèses ou conclusions » (Moeschler 1985 : 47). On peut donc donner à la séquence argumentative prototypique la forme suivante :



Ce schéma de base à trois macro-propositions (P.arg 1, 2 et 3) prend explicitement appui sur P.arg 0 (thèse antérieure) dans le cas particulier de la réfutation. Retenons que ce schéma prototypique n'est pas plus d'un ordre linéaire immuable que ceux du récit et de la description : la (nouvelle) thèse (P.arg 3) peut être formulée d'entrée et reprise ou non par une conclusion qui la redouble en fin de séquence, la thèse antérieure (P.arg 0) peut être sous-entendue. Ceci ressemble à ce qui advient des places des macro-propositions et de leur caractère plus ou moins elliptique dans le cas de la séquence narrative.

4. Analyses séquentielles

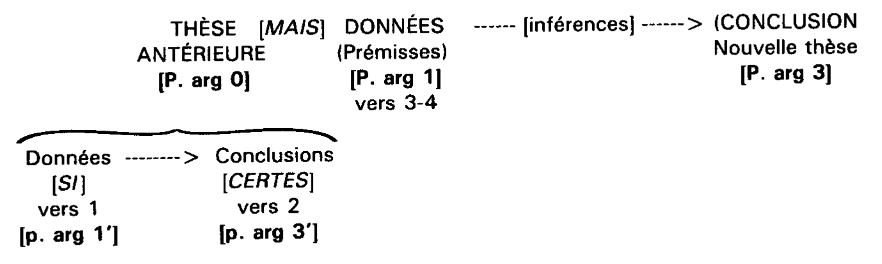
4.1 Réfutation et ellipse de la conclusion-nouvelle thèse

Sans que la lisibilité du mouvement argumentatif en souffre, dans certaines conditions, la conclusion-nouvelle thèse (P. arg 3) peut être sous-entendue. Ce petit poème de Raymond Queneau que j'étudie dans le détail ailleurs (1990 : 227-236) en témoigne admirablement :

(17) VEILLE
Si les feux dans la nuit faisaient des signes certes
la peur serait un rire et l'angoisse un pardon
mais les feux dans la nuit sans cesse déconcertent
le guetteur affiné par la veille et le froid.

Le schéma argumentatif de ce petit texte est, en fait, assez complexe. On peut dire que les vers 3 et 4 réfutent, sur la base de la donnée qu'ils énoncent (P. arg 1), la thèse antérieure (P. arg 0) exposée dans les deux premiers vers. Les inférences à tirer de la proposition qui suit MAIS (vers 3-4) mènent à une conclusion implicite qui infirme les deux assertions hypothétiques du vers 2.

Soit un schéma général de ce texte :



Comme on le voit, la macro-proposition P. arg 0 est elle-même constituée de propositions argumentatives constituant une séquence complète que l'on peut dire enchâssée. Le mouvement argumentatif de ce texte s'appuie sur un carré argumentatif qui garantit les inférences menant à la conclusion implicite :

[P. arg 0]
SI p [vers 1] --------- MAIS -------- q [vers 3-4]
[p. arg 1'] [P. arg 1]
Règle d'inférence reconnue (CERTES) — Règle d'inférence
Conclusions C-C' < - - - - - - - - - > Conclusions non-C-C'
[arg 3'] [vers 2] [P. arg 3]

Le mouvement inférentiel de gauche se situe dans le monde non actuel marqué par Si hypothétique, l'imparfait et le conditionnel, c'est-à-dire ici dans un univers non pris en charge par le locuteur. Cet enchaînement argumentatif acquiert ainsi un statut de thèse antérieure (P. arg 0) tandis que les données assertées au présent, après MAIS, sont celles que le locuteur prend en charge tout en laissant entendre qu'il reconnaît quand même (CERTES) la validité des conclusions C et C' (vers 2), mais qu'il ne situe la validité de ces inférences que dans un monde hypothétique. La règle d'inférence qui mène des données du vers 1 aux conclusions du vers 2 est ensuite réappliquée dans la mesure où, si l'on reconnaît que [Si p --- CERTES ---> Conclusions C-C'], on doit admettre également que [Si non-p --- alors ---> non-C-C']. Or, les vers 3 et 4 viennent très exactement nier la propriété accordée aux « feux dans la nuit » du vers 1 (« faisaient des signes » et, dans un premier état manuscrit du texte : « avaient un sens »). La rime « certes »/« déconcertent » concentre, à elle seule, le renversement tragique du sens au non-sens, de la communication à la non-communication.

4.2. Retour sur un texte publicitaire : Mir Rose

D.G. Brassart (1990) a consacré un article aux diverses analyses que, de 1976 à 1987, j'ai successivement proposées de ce petit texte publicitaire (je respecte autant que possible la disposition typographique du document original et désigne les propositions de surface par une lettre, pour la commodité de l'analyse) :

(18)
[a] Les hommes aiment les femmes
[b] qui ont les mains douces.
[c] Vous le savez.
[d] Mais vous savez aussi [e] que
vous faites la vaisselle.
[f] Alors ne renoncez pas pour autant
à votre charme, [g] utilisez
Mir Rose. [h] Votre vaisselle sera
propre et brillante.
[i] Et vos mains, grâce à l'extrait
de pétale de rose contenu dans
Mir Rose, seront plus douces et
plus belles.
[j] Elles ne pourront que vous dire
merci. [k] Votre mari aussi.

(Doyle Dane Bernach Publicité)

Rendant compte de mes différentes études de cette publicité, D.G. Brasart se demande s'il ne s'agit pas d'un de mes textes fétiches... Pour éviter le le contredire et pour verser une pièce de plus à son dossier, je n'hésite pas revenir une fois encore sur cet exemple. En fait, je ne me permets ce retour ur le lieu du crime que parce que j'ai l'impression de pouvoir enfin proposer ne description à la fois simple[1] et relativement précise de ce petit texte dans e cadre d'une réflexion plus poussée que celles que j'ai pu entreprendre aupaavant sur les schémas de l'argumentation. Dépassant progressivement la théoie des superstructures qui est longtemps restée à l'état d'ébauche (T.A. Van Dijk l'a plusieurs fois reconnu), il me fallait abandonner la pure et simple entation d'appliquer un schéma à un texte supposé représentatif, il me falait élaborer un modèle prototypique de la séquence argumentative plus souple t plus général que le schéma superstructurel proposé par L. Sprenger-Charolles (1980 : 77). Il me fallait enfin quelques années de travail sur les marqueurs de l'argumentation (connecteurs et organisateurs) pour arriver à un stade de théorisation presque aussi élaboré que celui des séquences descriptive et narrative que je connaissais beaucoup mieux.

. Ce critère de simplicité n'est pas du tout appliqué par D. G. Brassart qui se réfère pourtant, omme moi, au modèle de Toulmin. Je renvoie le lecteur intéressé par une comparaison de nos escriptions à son article d'*Argumentation* n° 4, 1990.

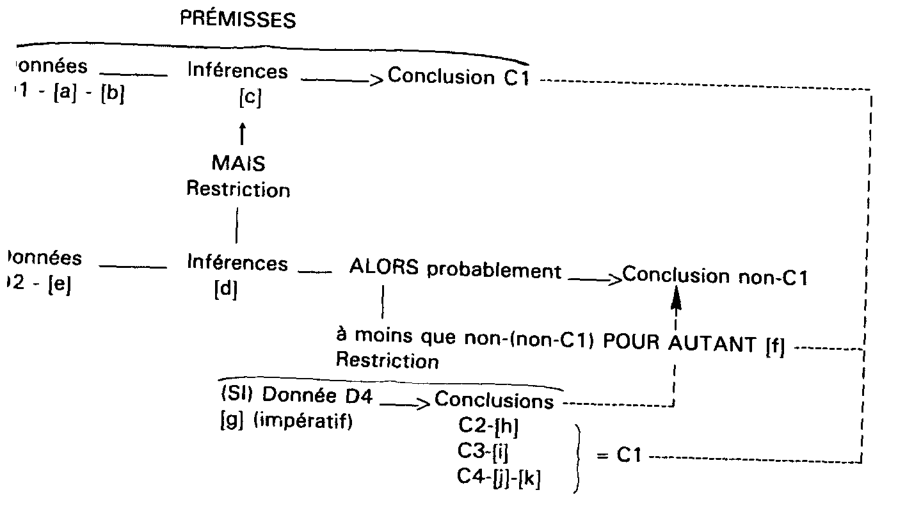
Dans une toute première analyse, j'avais avancé une description narrative de ce texte. Ceci s'explique par le fait que ma conception du récit était, à l'époque, encore très proche de la sémiotique narrative de Greimas. Or, dans le modèle sémiotique de l'École de Paris, la syntaxe narrative est supposée rendre compte de tous les textes (Greimas 1983 : 17-18). La narrativité est même définie comme « le principe organisateur de tout discours » (Greimas et Courtés 1979 : 249). Ne disposant pas encore des six critères avancés au chapitre 2, il m'était tout à fait possible d'imaginer une narrativisation du contenu du texte.

En n'entrant pas dans le détail du fonctionnement et en négligeant le fait qu'aucun événement n'est relaté, on pourrait considérer les propositions [a], [b] et [c] comme dessinant une *situation initiale* (Pn1) et voir dans [d] et [e] une forme de *complication* (Pn2). La suite pose plus de problème, mais on pressent que l'utilisation de Mir Rose [g] pourrait constituer une *résolution* (Pn4) du problème posé en [d] et [e] qui amène, en [h] et [i], une espèce de *situation finale* (Pn5). On pourrait même aller jusqu'à accorder à [j] et [k] un statut de « Morale ». En s'interrogeant sur les deux dernières phrases et ces remerciements étranges qui émanent des mains du sujet lui-même et de son mari, on constate que le modèle sémiotique des actants du récit et des programmes narratifs s'applique assez bien. En effet, le *don* de la douceur et de la beauté accrue des mains appelle un *contre-don* sous forme de remerciements d'un *destinataire*. La vaisselle fait quant à elle figure d'*opposant* et Mir Rose d'*adjuvant magique* dans une quête que mène le sujet « vous ». La division de ce sujet en personne totale (« vous ») et partielle (« vos mains », synecdoque exemplaire) s'explique parfaitement par le dispositif actantiel et les programmes narratifs : le *sujet d'état* est représenté par les mains et le *sujet de faire* par la consommatrice utilisatrice de Mir Rose. Si ce dernier possède la modalité VOULOIR (vouloir plaire tout en faisant quand même la vaisselle) et la modalité SAVOIR (répétée deux fois), c'est bien le POUVOIR plaire qui lui manque. Le produit Mir Rose, en lui redonnant ce pouvoir, rend le sujet capable de toutes les séductions.

Bien qu'elle soit très approximative, une telle lecture est possible et, en dépit de défauts indéniables, elle esquisse une *interprétation* du texte. Ceci confirme un point théorique qui intéresse très directement notre propos. La compréhension d'un texte est une stratégie de résolution de problème, c'est-à-dire qu'en cours de lecture, l'interprétant conjecture au mieux l'organisation du texte en se fondant sur des stratégies dont il se souvient qu'elles « se sont révélées utiles au cours de son expérience antérieure » (Kintsch 1981-82 : 780). Dans ces conditions, aussi surprenant que cela puisse paraître, la lecture narrative à laquelle je viens de me livrer peut fort bien correspondre à l'interprétation d'un lecteur qui ne disposerait, dans sa mémoire à long terme,

ue de schémas prototypiques de récits (modèles de contes merveilleux en par-
culier). Lecteur naïf et narratologue sont, l'un et l'autre, obnubilés plus par
application d'un schéma préconstruit que par une réelle attention à la logi-
ue spécifique du texte considéré.

Pour en revenir à cette logique, je partirai de ce schéma simplifié de la
tructure argumentative de Mir Rose :



Cette schématisation relativement simple permet de résoudre l'essentiel
les problèmes que je rencontrais dans mes précédentes représentations
e ce texte. Il reste à rétablir aussi clairement que possible les différents
nouvements argumentatifs en revenant sur les principaux appuis inféren-
els.

Le connecteur argumentatif MAIS, qui ouvre [d], articule entre elles deux
rémisses qui ont une valeur de données pour deux conclusions opposées. Les
ropositions [c] (« Vous le savez ») et [d] (« Vous savez aussi ») insistent sur
fait que l'interprétant-lecteur (« Vous ») peut effectuer certaines inféren-
es. On a donc une première séquence argumentative :

onnées D1 [a]-[b] —— Inférences [c] —— donc probablement ——> Conclusion C1
↑
Garant

La proposition relative [b] introduit une propriété qui est presque une
striction de [a] : *seules les femmes qui ont les mains douces peuvent être
nées des hommes.* Soit une conclusion C1 appuyée sur [c] : *Vous savez que
vous avez les mains douces, les hommes vous aimeront probablement.* Il

faut ajouter encore l'appui des inférences sur un savoir partagé : le Garant
« Les mains douces, c'est bon pour les caresses ».

Le connecteur argumentatif MAIS introduit une restriction susceptible de
bloquer la conclusion inférentielle C1. La proposition [c] peut être décrite
comme une deuxième séquence enchâssée en position de restriction :

Séquence 1 :

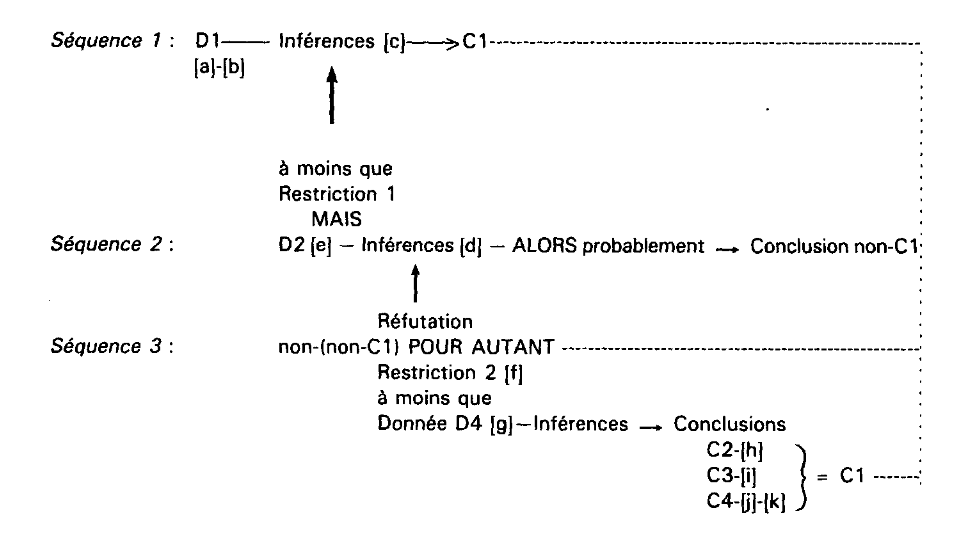
Données D1 [a]-[b] —— Inférences [c] —— *donc probablement* ——> Conclusion C1
↑
à moins que
Restriction
MAIS

Séquence 2 :

Données D2 [e] —— Inférences [d] —— *donc probablement* —— Concl. non-C1
↑
puisque
Garant
↑
étant donné
Support

La donnée (D2) (« Vous faites la vaisselle ») entraîne l'application d'un
processus inférentiel : [donc probablement non-C1] : *Les hommes ne vous
aimeront vraisemblablement pas.* Cette conclusion non-C1 s'appuie sur une
règle d'inférence garantie par : *puisque faire la vaisselle abîme les mains*, ainsi
que par le support : *étant donné que la vaisselle se fait avec les mains (sans
gants protecteurs assez efficaces et sans lave-vaisselle).*

Ce dernier mouvement argumentatif est lui-même susceptible d'être inter-
rompu dans son déroulement par une troisième séquence :



La proposition [f] (« Alors ne renoncez pas pour autant à votre charme ») aisse entendre que le mouvement argumentatif des deux premières séquen- :es menait à une conclusion (renoncer à plaire). Cette conclusion non-C1 est mplicitement amenée par la donnée D2 introduite par MAIS.

Ce mouvement des deux premières séquences ne peut être bloqué que oar une raison susceptible d'interrompre un tel enchaînement : pour que non non-C1) — ne pas (renoncer à plaire) — soit possible, il faut réfuter des infé- ences précédentes. Le rôle du connecteur POUR AUTANT est ici important. Ce connecteur souligne la consécution [D2 —> conclusion non-C1], c'est-à- lire une conclusion non-C1 (ne pas pouvoir plaire aux hommes) qui impli- que bien un renoncement au charme. POUR AUTANT signale que cette onclusion peut être rejetée, qu'elle émane d'un point de vue (d'une logique) ui n'est pas celui du locuteur. L'analyse polyphonique d'O. Ducrot (1984 : 19-220) vient en quelque sorte expliquer le changement de modalité syntaxi- ue. Le passage à l'impératif dans les propositions [f] et [g] prouve que les noncés qui suivent ALORS sont pris en charge nettement par le locuteur : elui-ci pose, en fait, le savoir (propositions [b] et [d]) de son lecteur- nterprétant comme un point de vue dont il propose la réfutation. L'ensem- le du mouvement précédent est, par la négation (« ne renoncez pas... »), ttribué à un point de vue déclaré inadmissible et que le locuteur implicite ejette impérativement.

Le moyen de ce rejet (restriction À MOINS QUE) tient tout entier dans l'uti- sation du produit de vaisselle Mir Rose (proposition [g]). Soulignons encore ue le futur des propositions [h], [i] et [j] introduit une prédiction des conclu- ions liées à cette nouvelle donnée : SI vous utilisez Mir Rose, ALORS votre aisselle sera..., vos mains seront..., etc. La conclusion C3 (« vos mains seront lus douces et plus belles ») renvoie directement aux inférences de la première équence (D1 —> C1). C'est dire que la seconde restriction (réfutation D4-[g]) ient tout simplement compenser la première (MAIS D2-[e]).

Les effets énonciatifs de surface liés aux changements des temps des ver- es (présent, puis impératif, puis futur) sont surtout des changements modaux. ux propositions non prises en charge par le locuteur (prémisses au présent e vérité générale) succèdent des propositions très directement assumées par ii (impératif et futur à valeur prédictive). Ces aspects énonciatifs participent u mouvement argumentatif comme volonté d'influencer autrui (« vous ») 1 quelque manière.

. Exercices d'analyse séquentielle

exte 4.1. V. Giscard d'Estaing : discours du 27 janvier 1978

la lumière du schéma prototypique, peut-on dire de ce passage de la n du discours dit « du bon choix pour la France » qu'il constitue une équence argumentative complète ? Comparez votre description de cet

extrait (paru dans le journal Le Monde *du 30 janvier 1978) à celle du petit texte de Raymond Queneau examiné pages 118-119. Vous pouvez éventuellement revoir ce qui a été dit de ces quelques lignes au chapitre 1 (page 27).*

[...] Chacune de ces questions comporte une réponse claire. Je n'ai pas à vous la dicter car nous sommes un pays de liberté, mais je ne veux pas non plus que personne, je dis bien personne, ne puisse dire un jour qu'il aura été trompé. [...]

Texte 4.2. Racine : *Bérénice*

Étudiez le mouvement argumentatif des vers 371 à 386 de la scène 2 de l'acte II de Bérénice.

PAULIN

371 N'en doutez point, Seigneur. Soit raison, soit caprice,
Rome ne l'attend point pour son impératrice.
On sait qu'elle est charmante ; et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains.
375 Elle a même, dit-on, le cœur d'une Romaine ;
Elle a mille vertus. Mais, Seigneur, elle est reine.
Rome, par une loi qui ne se peut changer,
N'admet avec son sang aucun sang étranger,
Et ne reconnaît point les fruits illégitimes
380 Qui naissent d'un hymen contraire à ses maximes.
D'ailleurs, vous le savez, en bannissant ses rois,
Rome à ce nom si noble et si saint autrefois,
Attacha pour jamais une haine puissante ;
Et quoiqu'à ses Césars fidèle, obéissante,
385 Cette haine, Seigneur, reste de sa fierté,
Survit dans tous les cœurs après la liberté. [...]

Texte 4.3. Thomas More : *L'Utopie*

Pour étudier le mouvement argumentatif de cet extrait de L'Utopie *de Thomas More, commencez par examiner les différentes séquences argumentatives qu'il contient, puis essayez de schématiser le mouvement général.*

[...] Les Utopiens divisent l'intervalle d'un jour et d'une nuit en vingt-quatre heures égales. Six heures sont employées aux travaux matériels [...].

§0 Ici, je m'attends à une objection sérieuse et j'ai hâte de la prévenir.

§1 On me dira peut-être : Six heures de travail par jour ne suffisent pas aux besoins de la consommation publique, et l'Utopie doit être un pays très misérable.

§2 Il s'en faut bien qu'il en soit ainsi. Au contraire, les six heures de travail produisent abondamment toutes les nécessités et commodités de la vie, et en outre un superflu bien supérieur aux besoins de la consommation.

§3 Vous le comprendrez facilement, si vous réfléchissez au grand nombre de gens oisifs chez les autres nations. D'abord, presque toutes les femmes, qui composent la moitié de la population, et la plupart des hommes, là où les femmes travaillent. Ensuite cette foule immense de prêtres et de religieux fainéants. Ajoutez-y tous ces riches propriétaires qu'on appelle vulgairement *nobles* et *seigneurs* ; ajoutez-y encore leurs nuées de valets, autant de fripons en livrée ; et ce déluge de mendiants robustes et valides qui cachent leur paresse sous de feintes infirmités. Et, en somme, vous trouverez que le nombre de ceux qui, par leur travail, fournissent aux besoins du genre humain, est bien moindre que vous l'imaginez.

§4 Considérez aussi combien peu de ceux qui travaillent sont employés en choses vraiment nécessaires. Car, dans ce siècle d'argent, où l'argent est le dieu et la mesure universelle, une foule d'arts vains et frivoles s'exercent uniquement au service du luxe et du dérèglement. Mais si la masse actuelle des travailleurs était répartie dans les diverses professions utiles, de manière à produire même avec abondance tout ce qu'exige la consommation, le prix de la main-d'œuvre baisserait à un point que l'ouvrier ne pourrait plus vivre de son salaire.

§5 Supposez donc qu'on fasse travailler utilement ceux qui ne produisent que des objets de luxe et ceux qui ne produisent rien, tout en mangeant chacun le travail et la part de deux bons ouvriers ; alors vous concevrez sans peine qu'ils auront plus de temps qu'il n'en faut pour fournir aux nécessités, aux commodités et même aux plaisirs de la vie, j'entends les plaisirs fondés sur la nature et la vérité.

§6 Or, ce que j'avance est prouvé, en Utopie, par des faits. [...]

Chapitre 5

Le prototype de la séquence explicative

> *Le terme « expliquer » désigne des activités très diverses. Expliquer le point de vue que l'on adopte, expliquer une page de Proust et expliquer comment réussir un riz créole ne renvoient certainement pas à un même sens. Il importe donc, pour commencer, d'y mettre un peu d'ordre, quitte à prendre parfois des décisions arbitraires.*
>
> *(Grize 1981 : 7)*

1. Explicatif, expositif et informatif

Dans le flou des premiers classements typologiques, on a parfois confondu [1] texte explicatif et texte expositif et même parlé volontiers de texte informatif. C'est le cas, par exemple des *Instructions officielles françaises pour le Collège* (page 46 de l'édition du Livre de Poche). Une définition du type de celle de Littré prête sur ce point à confusion : « *Explication : 1.* Discours par lequel on expose quelque chose de manière à en donner l'intelligence, la raison. [...] *2.* Ce qui aide à trouver la cause, le motif d'une chose difficile à concevoir [...] *3.* Justification, éclaircissement. [...] »

Le livre de B. Combettes et R. Tomassone, intitulé : *Le Texte informatif, aspects linguistiques* (Bruxelles, De Boeck-Wesmael, collection Prisme, 1988), apporte quelques réponses aux questions que l'on est en droit de se poser sur le statut d'un type de texte dit « informatif ». Dans leur introduction, les auteurs reconnaissent que tout texte est, à certain degré, informatif et que « le terme d'"expositif" serait sans doute meilleur que celui d'"informatif", relativement vague » (1988 : 6). S'ils décident toutefois de s'en tenir à un terme couramment utilisé, ils distinguent quand même fort nettement le type informatif-expositif du type argumentatif qui vise à modifier des croyances, des représentations alors que le texte informatif-expositif vise moins

1. C'est le cas de mes propres propositions de 1985 et de 1987 que le présent ouvrage a pour but de corriger.

à transformer des convictions qu'à apporter un savoir. Ils le distinguent également de l'explication :

> Expliquer nous semble constituer une intention particulière qui ne se confond pas avec informer ; le texte explicatif a sans doute une base informative, mais se caractérise, en plus, par la volonté de faire comprendre les phénomènes : d'où, implicite ou explicite, l'existence d'une question comme point de départ, que le texte s'efforcera d'élucider. Le texte informatif, en revanche, ne vise pas à établir une conclusion : il transmet des données, certes organisées, hiérarchisées [...], mais pas à des fins démonstratives. Il ne s'agit pas, en principe, d'influencer l'auditoire, de le conduire à telle ou telle conclusion, de justifier un problème qui serait posé. (1988 : 6)

La distinction entre informatif-expositif et explicatif étant clairement opérée, il reste à franchir le pas que n'osent franchir B. Combettes et R. Tomassone, à savoir considérer le texte informatif-expositif comme un genre de discours encyclopédique prioritairement fondé sur des enchaînements séquentiels de type soit descriptif, soit franchement explicatif. En d'autres termes, le type dit « expositif » semble pouvoir être définitivement exclu de nos classements prototypiques. Cette position est défendue également aujourd'hui par D.G. Brassart :

> Nous proposons donc de ne pas retenir l'expositif comme type textuel ou séquentiel et de décrire ces documents, selon leurs propriétés d'organisation proprement textuelle, soit comme des descriptions (tel est quasi toujours le cas, par exemple, des fiches zoologiques que l'on trouve aujourd'hui en abondance dans les encyclopédies, les manuels, les publications pour la jeunesse comme *Astrapi* ou sur les images publicitaires offertes avec telle marque de chocolat [...]), soit comme des explications. (1990b : 34)

Dans un article plus récent, B. Combettes, nettement moins précis que ci-dessus, abandonne l'idée même de type de texte explicatif au profit d'une « conduite » ou d'un « discours » explicatif : « On voit comment une sorte de glissement se produit : de l'importance des situations d'explication on fait découler l'existence du Texte Explicatif, ce qui est pour le moins discutable. Je note d'ailleurs, en m'en tenant à la revue *Pratiques*, l'hésitation entre *texte* et *discours* lorsqu'il s'agit d'"explicatif", alors que le "narratif", le "descriptif", l'"argumentatif", n'entraînent apparemment pas le même flottement et sont caractérisés comme types de *textes* » (1990 : 14-15).

Pour dépasser ces flottements entre « texte » et « discours » explicatifs, il convient de procéder comme avec l'argumentation en évitant de confondre les dimensions pragmatique et discursive des conduites explicatives, d'une part, et la textualité dans laquelle s'inscrit une séquence explicative, d'autre part.

Si le cas du compte rendu d'expérience est souvent cité comme exemple de superstructure du texte expositif, c'est probablement en raison d'une confusion dommageable entre séquence, d'une part, et segmentation d'un énoncé par un plan de texte plus ou moins conventionnellement fixé, d'autre part. À mes yeux le travail de W. Kintsch et T.A. Van Dijk (1984 : 117) sur le schéma du compte rendu d'expérience est un plan de texte organisant un discours théorique selon une disposition réglée. Le plan [INTRODUCTION + MÉTHODE + RÉSULTATS + DISCUSSION] remplit, dans ce cas, la même fonction de facilitation de la lecture et d'organisation de l'information que la maquette d'un quotidien (si difficile à modifier sans perdre des lecteurs). Il n'y a donc aucune raison de lui donner un statut de structure prototypique au niveau, du moins, de textualité que j'envisage : l'organisation séquentielle du discours.

La distinction à opérer entre exposition et explication passe par la différence entre POURQUOI ? et COMMENT ? La plupart des séquences en COMMENT ne sont pas explicatives. Ainsi dans cet exemple publicitaire :

> (1) **Sortez vainqueur avec la nouvelle Civic 1.6 Vti.**
>
> Comment gagner une Honda ? Rien de plus simple : il vous suffit de passer nous voir et de vous installer au volant de votre Honda préférée pour une course d'essai. La nouvelle gamme des Civic comprend sept versions compactes, du modèle de base particulièrement avantageux à la version de luxe tout confort. Par exemple la Civic 1.6 Vti 3 portes (illustrée ci-dessus), dotée d'un moteur « sport VTEC » développant 160 ch, avec direction assistée, verrouillage central, toit ouvrant et de nombreux autres avantages pour 29 900 francs seulement. Éxécution et finitions jusque dans les moindre détails à base de matériaux recyclables à 80 %. De retour de votre course d'essai, inscrivez vos nom et adresse sur le bulletin de participation Grand Prix, déposez-le dans l'urne et attendez. Peut-être serez-vous l'heureux vainqueur !
>
> Honda

On voit bien ici que le texte ne répond qu'à la question « comment faire pour... ? ». Et il répond à cette question par une procédure descriptive exemplaire : description d'actions interrompue un moment par une description d'état (« La nouvelle gamme des Civic... » et cas particulier de la Civic 1.6 Vti), puis la description d'actions-recette reprend (à partir de « De retour de votre course... »). À la différence de ce que j'ai pu écrire dans certains travaux antérieurs et à la différence de Werlich, il ne me paraît plus du tout nécessaire de considérer les textes expositifs en COMMENT comme des variantes du prototype explicatif.

Il faut dire encore un mot de ce que je considère comme une forme particulière d'explication : la *justification*. Je me contenterai de suivre ici J.-B. Grize (1981b : 8) en définissant la justification comme une réponse à la question « pourquoi affirmer cela ? » Tandis que l'explication proprement dite doit plutôt être considérée comme une réponse à « pourquoi être/devenir

tel ou faire cela ? » En d'autres termes, on justifie des paroles (« *de dicto* ») et l'on explique des faits (« *de re* »).

2. Du discours explicatif au texte explicatif

À côté des quatre autres grands types, l'explication peut apparaître comme un parent pauvre tant les publications sur le récit, la description, l'argumentation et le dialogue ont été nombreuses de tout temps et particulièrement depuis les années soixante. Il a fallu, en revanche, attendre 1980 pour que les études sur le discours et sur le texte explicatif se précisent et se multiplient.

C'est d'abord la notion de conduite explicative que théorisent — à la suite et dans l'esprit de leurs analyses de l'argumentation — les chercheurs réunis autour de Jean-Blaise Grize au Centre de recherches sémiologiques de l'université de Neuchâtel. Preuve indéniable de l'intérêt de leur réflexion, les premières publications de leurs recherches, dans les *Travaux du CdRS*, ont été très rapidement épuisées : « Quelques réflexions sur l'explication » (n° 36, 1980) et « Le discours explicatif » (n° 39, 1981). Le même sort a été réservé au n° 56, tome XIX, de la *Revue européenne des sciences sociales* (1981) qui réunissait d'importantes contributions de J.-B. Grize (« Logique naturelle et explication »), de Marie-Jeanne Borel (« Donner des raisons. Un genre de discours, l'explication »), ainsi que, entre autres, de Joëlle Chesny-Kohler sur les aspects explicatifs de la paraphrase et de Denis Miéville sur le discours didactique en mathématiques. De ces deux dernières, il faut aussi citer : « Aspects des discours explicatifs » (Chesny-Kohler 1983) et « L'explication dans l'argumentation : approche sémiologique » (Borel 1981b).

Hors de la sémiologie neuchâteloise et des recherches formelles (Hempel 1965), c'est surtout dans le domaine de la recherche didactique que les travaux se sont multipliés. La revue *Pratiques* a consacré deux numéros à la question : « Les textes explicatifs » (n° 51, 1986) et « Les discours explicatifs » (n° 58, 1988), avec des articles de Danielle Coltier, Bernard Combettes, Jean-François Halté et Anne Leclaire-Halté auxquels je me référerai souvent ici. Trois numéros de la revue *Repères*, de l'Institut national de la recherche pédagogique français, ont porté sur l'explication : « Communiquer et expliquer au collège » (n° 69, 1986), « Discours explicatifs en classe » (n° 72, 1987) et « Le discours explicatif, genre et texte » (n° 77, 1989). Enfin, la revue *Recherches*, de l'Association française des enseignants de français de Lille, a proposé la dernière mise au point tant théorique que didactique dans un numéro intitulé « Expliquer » (n° 13, 1990) et introduit par un débat entre B. Combettes, M. Charolles, J.-F. Halté et moi-même sur la place de l'explicatif dans nos réflexions typologiques. Ce bref parcours des principales publications montre que c'est le discours et non le texte explicatif qui est généralement pris en compte.

Ainsi, dans la perspective sémiologique, l'explication est pensée en termes que nous dirions pragmatiques. M.-J. Borel se propose de « réfléchir sur ces *indices* qui, dans le texte, permettent à celui qui l'interprète d'y repérer une explication, ou dans un mouvement inverse quoique non symétrique, sur ces *repères* dont le producteur du texte jalonne son parcours pour qu'il puisse être identifié comme explicatif » (1981b : 23). Cette approche nettement discursive repose, de plus, sur un rejet catégorique de toute réflexion typologique :

> Une explication ne peut être une chose en soi, elle est essentiellement relative. Une des difficultés qu'on rencontre à vouloir isoler un objet d'études dans le champ des discours pour l'insérer dans une typologie tient à ce qu'un type de discours n'a pas de *réalité sémiotique* lorsqu'il est isolé de son contexte, de ses rapports avec d'autres discours, des situations qui le déterminent et où il a ses effets. Cela est vrai aussi du discours explicatif. On ne borne pas un discours comme on borne un terrain, on ne le démonte pas comme une machine. C'est un signe *de* quelque chose, *pour* quelqu'un, *dans* un contexte de signes et d'expériences. Le discours est ainsi un processus qui, dans son déroulement même « fait signe », c'est-à-dire fournit des marques de la manière dont il faut le prendre. (Borel 1981b : 23)

Ces remarques, entièrement justes me semble-t-il du point de vue strictement discursif, expliquent bien pourquoi j'ai, au début du présent ouvrage, tenu à définir les limites des bases de typologisation. Dans la perspective pragmatique et discursive de la sémiologie, l'explication est un acte de discours qui présuppose et établit en même temps un contrat dont J.-B. Grize résume ainsi les conditions pragmatiques :

> 1. Le phénomène à expliquer est incontestable : c'est un constat ou un fait. Personne ne cherche, en effet, à expliquer quelque chose qu'il ne tient pas pour acquis. [...]
> 2. Ce dont il est question est incomplet.
> Ici encore, le caractère lacunaire de la situation doit s'imposer. Tous ceux qui ont tant soit peu la pratique de l'enseignement savent bien les efforts qu'il faut souvent faire pour amener l'auditoire à se persuader que la question à laquelle le cours va répondre se pose réellement.
> 3. Celui qui explique est en situation de le faire.
> Cela signifie que l'interlocuteur doit lui reconnaître les compétences cognitives voulues. Il doit encore être neutre et désintéressé. Certes, une explication peut servir l'orateur. Il peut en user pour argumenter et tout particulièrement pour accroître ce que Bourdieu appelle son « capital d'autorité ». Mais là où il explique, il se doit d'être objectif. (1981b : 9-10)

3. Un prototype de la séquence explicative

Comme nous le verrons plus loin, J.-B. Grize lui-même reconnaît que l'explication possède une texture spécifique (1981b : 11). En dépit du caractère

différent de nos approches, je trouve une confirmation de mes hypothèses de travail dans de récentes prises de position de J.-B. Grize (*Logique et langage* 1990). Après avoir considéré l'opérateur POURQUOI comme le critère de l'explication (notons que COMMENT joue parfois le même rôle), J.-B. Grize écrit : « Le problème est maintenant de repérer les *séquences* discursives qui sont explicatives » (1990 : 105 ; je souligne). Retenons qu'en limitant son enquête à l'analyse de *séquences explicatives* il adopte un point de vue résolument séquentiel, fondé sur la reconnaissance du fait que le texte est une unité trop hétérogène pour pouvoir subir une réduction typologique.

Pour J.-B. Grize, la « structure générale d'une séquence explicative » (1990 : 107) est la suivante : un premier opérateur [POURQUOI] fait passer d'une schématisation S-i, qui présente un objet complexe (O-i), à une schématisation S-q, qui fait problème (objet problématique O-q), puis un second opérateur [PARCE QUE] permet de passer de S-q à une schématisation explicative S-e (O-e). La séquence explicative de Grize est la suivante :

S-i [O-i] —— POURQUOI ? ——> S-q [O-q] —— PARCE QUE ——> S-e [O-e]

Si l'on souligne que la schématisation initiale (S-i) est souvent sous-entendue, on peut dire que cette structure correspond à la première partie de celle qu'envisage Danielle Coltier (1986 : 8) :

Phase de questionnement + Phase résolutive + Phase conclusive

Ceci aboutit à la structure séquentielle de base que je proposais dans *Pratiques* n° 56 (1987a : 72) et que je complète ici en tenant compte de la schématisation initiale facultative dont parle J.-B. Grize et que je note ici P. expl. 0 (c'est-à-dire : macro-proposition explicative 0) :

Séquence explicative prototypique :

0.	Macro-proposition explicative 0 :	schématisation initiale
1. Pourquoi X ? (ou Comment ?)	Macro-proposition explicative 1 :	Problème (question)
2. Parce que	Macro-proposition explicative 2 :	Explication (réponse)
3.	Macro-proposition explicative 3 :	Conclusion-évaluation

Le premier opérateur [POURQUOI] introduit la première macro-proposition, le second [PARCE QUE] amène la deuxième macro-proposition, et l'on trouve généralement, comme le note D. Coltier, une troisième macro-proposition qui peut soit être déplacée en tête de séquence, soit être effacée (effet d'ellipse) et l'ensemble, comme le note J.-B. Grize, est souvent précédé par une description qui correspond à une schématisation initiale destinée à amener l'objet problématique que thématise la macro-proposition que je note [P. expl. 1].

Considérons, à titre de premier exemple d'actualisation de la séquence prototypique, ce passage d'un article d'un journal suisse romand dont l'appartenance politique sera sans peine identifiée par le lecteur :

(2)
(a) Nous estimons pertinentes les raisons alléguées par M. Le Pen. (b) Ce n'est pas le cas de M. Levaï, ni celui de la *totalité* des journalistes qui ont commenté l'émission le lendemain.
(c) Pourquoi ?
(d) M. Le Pen a beau protester de son innocence, il *est* antisémite. (e) Il est souhaitable, il est nécessaire qu'il le soit. (f) Sa culpabilité a été reconnue à l'avance. (g) Ses justifications n'ont aucune importance [...]
(h) Rien n'y fera. (i) M. Le Pen hait les juifs.
(j) Peut-être la famille de M. Levaï a-t-elle souffert du nazisme. (k) Peut-être désire-t-il se venger. (l) Peut-être tressaille-t-il lorsqu'il entrevoit l'ombre du fantôme de la « bête immonde ». (m) Cela explique son ton passionné. (n) Nous le comprenons fort bien. [...]

J. Perrin, *La Nation* n° 1 254, 18-1-1986.

Deux séquences explicatives se suivent ici :

Séquence 1 :
P. expl. 0 : (a)
P. expl. 1 : Pourquoi (b) ?
P. expl. 2 : Parce que (d), (e), (f), (g), (h) et (i)
Séquence 2 :
P. expl. 1 : Pourquoi (m) ?
P. expl. 2 : Parce que (j), (k) et (l)
P. expl. 3 : (n)

Ces deux séquences se complètent d'une certaine façon : la première comporte l'introduction (P. expl. 0) qui manque à la seconde et cette dernière est fermée par la conclusion (P. expl. 3) qui manque à la première. L'actualisation incomplète, dans les deux cas, du prototype de la séquence explicative est, en quelque sorte, compensée par l'enchaînement des deux séquences. On observe surtout ici divers phénomènes de place des opérateurs et d'ordre des macro-propositions. L'opérateur POURQUOI peut fort bien être implicite (séquence 2), il peut également venir après le contenu même de la question qu'il pose (séquence 1). Il se situe, en effet, après la description de la schématisation initiale P. expl. 0 (a) et après la schématisation de l'objet problématique P. expl. 1 (b). Suit tout naturellement (sans formulation explicite de l'opérateur PARCE QUE) la schématisation explicative (P. expl. 2) qui pose l'objet expliqué (O-e) :

Séquence 1 :
P. expl. 0 : Proposition (a) = S-i [O-i]
POURQUOI ?
P. expl. 1 : Proposition (b) = S-q [O-q]
(PARCE QUE)
P. expl. 2 : Propositions (d) à (i) = S-e [O-e]

La seconde séquence est un peu plus complexe. Il faut, en effet, aller chercher l'objet problématique (O-q) dans la proposition (m) qui souligne, au moyen de l'anaphorique « cela » et de l'emploi explicite du verbe « expliquer », l'inversion de l'ordre des macro-propositions. Dès lors, la structure périodique ternaire précédente (propositions j + k + l) constitue l'explication (S-e) ou P. expl. 2 modalisée par l'emploi de « peut-être ». La proposition (n) est une conclusion-évaluation (P. expl. 3) exemplaire. On se doute qu'elle peut difficilement clore un mouvement argumentatif. Suit effectivement un paragraphe qui donne une idée claire de la conclusion générale du texte : « Ce que nous comprenons moins, c'est qu'il vienne donner des leçons de tolérance. On voit bien que ce beau principe s'écroule au moindre souffle. Il suffit d'un soupçon d'antisémitisme pour qu'il s'efface derrière la mauvaise foi. »

Il est bien évident que ces deux séquences explicatives sont prises dans un mouvement argumentatif-polémique plus général que l'analyse de l'ensemble de l'article permettrait seule de décrire. Sans aller jusque-là, je me contenterai de dire un mot de la fonction pragmatique du recours à la forme séquentielle explicative. Comme le note M.-J. Borel dans une perspective discursive, le recours à l'explication permet au locuteur de se présenter comme un simple témoin, observateur objectif des faits : « Expliquer exige une prise de distance du locuteur, une sorte de décentration par rapport aux valeurs, un refus des investissements subjectifs » (1981b : 24). C'est bien tout le sens du mouvement de la seconde séquence. Les investissements affectifs étant attribués à M. Levaï, le locuteur peut s'offrir le luxe du masque de l'objectivité et conclure même en prétendant comprendre (proposition n) : « Le sujet qui explique donne de lui l'image du *témoin* et non de l'agent de l'action » (Borel 1981b : 24). Se donner pour celui qui n'évalue pas ce dont il parle, mais qui en déploie en toute objectivité l'intelligence, tel est bien le sens de toute *stratégie explicative*. Ces quelques remarques prouvent que les approches textuelle-séquentielle et discursive peuvent fort bien se compléter, je souligne seulement qu'il ne me paraît utile ni de les opposer radicalement, ni de les confondre.

Le caractère elliptique de la plupart des textes explicatifs doit être souligné. J.-B. Grize (1990 : 107) cite un exemple qui ne comporte pas de macro-proposition conclusive-évaluative [P. expl. 3] et qui ne donne pas explicitement les opérateurs [Pourquoi ?] et [Parce que]. Il se présente seulement en deux paragraphes qui correspondent très exactement aux deux premières macro-propositions :

(3)
On a observé que les pincettes de cheminée et autres meubles de fer qu'on tient ordinairement dans une situation verticale, ainsi que les barres de fer qu'on met sur les clochers, acquièrent avec le temps une force magnétique assez sensible ; aussi s'est-on aperçu qu'une barre de fer battue dans une situation verticale, ou rougie au feu, étant trempée dans l'eau froide dans la même situation, devient un peu magnétique, sans l'approche d'aucun aimant.
Pour avoir la raison de ce phénomène, V. A. n'a qu'à se souvenir que la terre est elle-même un aimant, et conséquemment entourée d'un tourbillon magnétique, dont la déclinaison et l'inclinaison de l'aiguille aimantée montre partout la véritable direction ; si donc une barre de fer se trouve longtemps dans cette situation, nous n'avons pas lieu d'être surpris qu'elle devienne magnétique. Nous avons vu aussi que l'inclinaison de l'aiguille aimantée est à Berlin de 72 degrés et dans presque toute l'Europe elle est à peu près la même, cette inclinaison ne diffère que de 18° de la situation verticale ; ainsi la situation verticale ne diffère pas beaucoup de la direction du tourbillon magnétique : une barre de fer que l'on a tenue longtemps dans cette situation, sera enfin pénétrée par le tourbillon magnétique, et doit acquérir par conséquent une force magnétique. (L. Euler, *Lettre à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie*, Berne, 1775).

Le premier paragraphe expose bien un ensemble de faits problématiques (« On a observé que... », « aussi s'est-on aperçu que... ») : comment se fait-il que les objets cités, placés dans une position donnée, deviennent un peu magnétiques sans pourtant l'approche du moindre aimant ? Comme l'indique le début du second paragraphe : « Pour avoir la raison de ce phénomène... », une explication peut être donnée, un PARCE QUE peut venir répondre au POURQUOI implicite du paragraphe précédent. La nature rationnelle de l'explication est renforcée par les connecteurs « ainsi » et « par conséquent ». J.-B. Grize (1990 : 107-108) distingue quand même ici trois sous-schématisations : une première schématisation (S-i) présente un objet complexe (O-i) : {pincettes de cheminées, meubles de fer, barres de fer, objets aimantés}, soit P. expl. 0 ; puis une schématisation qui fait problème (S-q) introduit une transformation de l'objet initial dans la macro-proposition P. expl. 1 : {pincettes de cheminées, meubles de fer, barres de fer, objets aimantés, ceci *sans l'approche d'aucun aimant*} ; enfin, la schématisation explicative (S-e), dans la dernière macro-proposition P. expl. 2, ajoute au faisceau constitutif de l'objet problématique un nouvel élément : {pincettes de cheminées, meubles de fer, barres de fer, objets aimantés, sans l'approche d'aucun aimant, objets situés dans le champ magnétique terrestre} (O-e).

Sur le même sujet, nombre d'encyclopédies se contentent de décrire le phénomène du magnétisme terrestre. Je trouve cependant un paragraphe intéressant dans le chapitre « Géographie physique » de l'édition 1988 du *Quid* :

(4)
Causes du magnétisme terrestre. L'aimantation des roches terrestres ne peut expliquer que des anomalies locales et superficielles : elles cessent d'être aimantables au-dessus d'une certaine température (point de Curie). L'essentiel du champ doit être produit par une dynamo auto-excitée par rotation du globe, fonctionnant grâce à des déplacements de matière conductrice se produisant dans le noyau liquide. L'énergie qui entretient ces mouvements viendrait : 1° soit de la poussée d'Archimède produite par des différences de température ; 2° soit de l'énergie gravitationnelle libérée par l'enfoncement de matériaux lourds dans le manteau ou le noyau. (Robert Laffont 1988 : 81)

La présence du verbe expliquer (« ne peut expliquer ») au début de ce chapitre pose clairement que le développement est une réponse implicite à la question : « (Quelles sont les) causes du magnétisme terrestre » (P. expl. 1). Une première réponse est présentée comme une explication nettement insuffisante. Suivent alors des hypothèses explicitement présentées comme des réponses-P. expl. 2 possibles : « doit être », « viendrait soit de... soit de... ». Ici aussi, aucune conclusion-P. expl. 3 ne vient évaluer la complétude de la réponse apportée.

Tout aussi elliptique et pourtant construit sur le modèle de la séquence explicative, on peut citer le poème des *Ziaux* de Raymond Queneau intitulé « L'explication des métaphores ». Je ne cite que les quatre premières strophes, dans la mesure où deux blocs de quatre strophes reprennent ensuite encore deux fois exactement la même structure :

(5)
L'EXPLICATION DES MÉTAPHORES

Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré,
Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore,
Les naseaux écumants, les deux yeux révulsés,
Et les mains en avant pour tâter le décor

— D'ailleurs inexistant. Mais quelle est, dira-t-on,
La signification de cette métaphore :
« Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore
Et pourquoi ces naseaux hors des trois dimensions ?

Si je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore,
Si je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu,
Si je parle d'un homme, il sera bientôt mort,
Si je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus.

Si je parle d'espace, un dieu vient le détruire,
Si je parle des ans, c'est pour anéantir,
Si j'entends le silence, un dieu vient y mugir
Et ses cris répétés ne peuvent que me nuire. [...]

Raymond Queneau, *Les Ziaux*, © éd. Gallimard.

Les quatre premiers vers et le début du vers 5 décrivent une situation que l'on peut considérer comme formant la première macro-proposition (P. expl. 0). La question qui occupe la suite de la deuxième strophe pose bien le problème-P. expl. 1. La réponse-P. expl. 2 est ici donnée comme une justification (« *de dicto* ») toujours développée en deux temps. Une protase de type : [Si proposition p] insiste sur le caractère justificatif de « l'explication des métaphores » ; elle est suivie d'une apodose de type : [C'est que proposition q] aux vers 9, 10 et 12, de type : [C'est pour q] au vers 14 et de type : [(alors) q] aux vers 11, 13, 14-15. Inutile de dire combien l'absence de conclusion-P, expl. 3 pèse ici fortement sur l'interprétation !

Plus simple, la publicité suivante me paraît suivre de très près, elle, le schéma prototypique :

(6)
LA MACHINE A LAVER DU LAC DE GAUBE

(a) Tout en haut de la chaîne des Pyrénées, au pied du Vignemale, se trouve le lac de Gaube. (b)Y monter en voiture est hors de question car seul un sentier y mène.
(c) Pourtant, sur les bords du lac, il y a une petite auberge : celle de Mme Seyrès. (d) Et dans cette auberge une machine à laver Radiola. (e) Pourquoi une Radiola ? (f) Écoutez Mme Seyrès :
(g) « Même ici il faut une machine à laver. (h) Pour notre linge à nous d'abord.
(i) Et puis, même isolés comme on est, dans une auberge il y a toujours beaucoup de serviettes et de nappes à laver. »
(j) « Seulement il faut une machine qui ne tombe pas en panne. (k) Parce que c'est très difficile pour les réparateurs de monter jusqu'ici. »
(l) « Alors, il faut du robuste. (m) Nous, on a toujours eu une Radiola. (n) Et on n'a jamais eu d'ennuis avec. »
(o) Chez Radiola, il n'y a pas que les machines à laver qui soient sans problèmes : les lave-vaisselle, les cuisinières, les réfrigérateurs et les congélateurs sont aussi fabriqués pour durer, comme la machine à laver du lac de Gaube.

Radiola
Des appareils électro-ménagers sans problèmes.

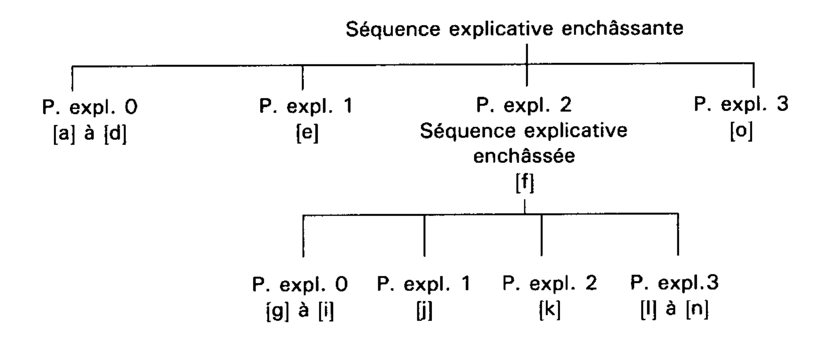
Un processus descriptif couvre les deux premiers paragraphes et met en place une première représentation (schématisation S-i de J.-B. Grize, P. expl. 0 selon moi). Par inclusions successives de type métonymique, nous passons de la chaîne des Pyrénées au Vignemale, puis au lac de Gaube et à l'auberge de Mme Seyrès pour aboutir enfin à la machine à laver Radiola. Mais, au lieu de décrire classiquement cet objet (thème-titre déclaré dans l'énoncé-titre de la publicité), une séquence explicative s'ouvre nettement alors qui semble avoir pour seule fonction d'affirmer une propriété : la solidité (sous des reformulations diverses : « qui ne tombe pas en panne », « du robuste », « jamais eu d'ennuis avec », « sans problèmes »). On peut dire que, dans ce texte, la

description est emportée par le mouvement explicatif qui porte sur l'énoncé de la propriété principale de ce qui pourrait constituer un thème-titre. La séquence explicative proprement dite (P. expl. 1) débute avec la formulation de la question (objet problématique O-q) : « Pourquoi une Radiola ? ». Tout le discours direct a pour fonction d'apporter la réponse à cette question (P. expl. 2) tandis que le dernier paragraphe présente une conclusion (P. expl. 3) qui vient élargir l'amplitude de l'application de cette réponse.

L'ensemble de la réponse (P. expl. 2) apportée au discours direct (introduit par la proposition f) apparaît, en fait, comme une séquence complète, enchâssée dans le mouvement explicatif que je viens de décrire.

Séquence enchâssée :
P. expl. 0 : (g), (h), (i)
= il faut une machine à laver (O-i)
P. expl. 1 : Pourquoi (j) ?
P. expl. 2 : Parce que (k)
P. expl. 3 : Alors conclusion (l), (m), (n)

Soit la structure textuelle suivante :



4. Problèmes d'hétérogénéité

Dans un petit article du numéro 13 de la revue *Recherches*, Isabelle Delcambre (1990 : 152-153) met bien en évidence ce qui différencie description et explication en proposant de comparer deux propos sur les dauphins :

(7)
[...] [a] Le dauphin est très bien équipé pour la nage. [b] Sa colonne vertébrale se prolonge, à l'arrière, par une nageoire horizontale qui propulse l'animal à 40 km/h en vitesse de pointe. [c] Une torpille vivante. [d] Le secret de sa rapidité ? [e] Sa peau. [f] Lorsqu'un animal se déplace dans l'eau, des tourbillons se forment à la surface de son corps et ralentissent sa progression. [g] La peau du dauphin, elle, se déforme pour faciliter l'écoulement de l'eau sur les flancs. [h] Les tourbillons engendrés par la nage disparaissent comme par enchantement.

Extrait de *Sciences et Vie Junior* n° 17, 1990.

(8)
[...] [a] C'est en 1936 que le naturaliste J.E. Gray énonça son fameux « paradoxe », d'après lequel la masse musculaire des dauphins, compte tenu de leur taille et de leur forme, était tout à fait incapable d'expliquer les vitesses que ces cétacés atteignent effectivement ! [b] *A fortiori*, selon ce paradoxe, sont-ils bien incapables de sauter !
[c] Or, chacun sait que ces animaux sautent même très bien... [d] Comment expliquer cette distorsion qui existe entre les calculs théoriques, irréprochables, des hydrodynamiciens, et la réalité la plus aisément visible ? [e] Plusieurs hypothèses ont été émises à ce sujet. [f] L'une d'elles fait intervenir les propriétés particulières de la peau des cétacés. [g] Ce qui freine l'avancement des objets dans les fluides (eau ou air) ce sont les tourbillons que cette progression même engendre. [h] Or, la peau des dauphins et de leurs cousins aurait la capacité, en se déformant localement de façon réflexe, de « tuer » les turbulences parasites. [i] Il en résulterait un écoulement quasi laminaire de l'eau autour de leur corps, [j] et c'est ce qui expliquerait leurs performances extraordinaires. [...]
(Texte trouvé au verso d'une fiche constituant l'amorce commerciale des courriers envoyés un peu partout en France par le commandant Cousteau)

Isabelle Delcambre considère (8) comme « un texte explicatif typique » (1990 : 156). On peut, en effet, considérer que le paradoxe P. expl. 0 est exposé par les propositions [a], [b] et [c] et que [d] constitue la première macro-proposition P. expl. 1. La réponse (P. expl. 2) est donnée par les propositions [e] à [i] et la conclusion (P. expl. 3) par la proposition [j].

On ne retrouve pas cette structure dans le texte (7) qui aborde pourtant le même thème. La description l'emporte clairement dans les propositions [a], [b] et [c] (reformulation métaphorique exemplaire). La suite de cette description est toutefois un peu plus complexe. La question rhétorique [d] porte sur la propriété (« rapidité ») exprimée par la proposition [b] et par la reformulation métaphorique [c]. La réponse [e] est donnée par le retour à une partie de l'animal (procédure de sous-thématisation classique dans la description) : sa peau. Une comparaison (proposition [f]) permet d'appuyer la propriété avancée par la proposition [g]. On perçoit toutefois une contamination de la description par une sorte de reste d'une structure explicative : le problème posé en [d] trouve une première réponse en [e] avant d'être reposé en [f] et trouver sa réponse en [g] et [h]. Cette mixité du texte (7) doit être prise en compte : la description est, en quelque sorte, dynamisée par des micro-enchaînements de nature plus explicative que descriptive. La dominante reste clairement descriptive, mais la présence de l'explication en filigrane a pour

conséquence une composition nettement moins claire que dans cette description extraite d'une autre sorte de fiche sur un animal marin où ne demeure pas la moindre trace d'explication :

(9)
Les manchots, ces curieux oiseaux des mers australes et des régions antarctiques, présentent une extraordinaire adaptation à la vie aquatique. [...] Les plus agiles atteignent des vitesses de 40 à 45 km/h. En nage rapide, ils se propulsent à la façon des dauphins, près de la surface, émergeant en souplesse à un rythme régulier, pour respirer.
Le corps est massif mais fuselé ; par suite de l'alourdissement du squelette, sa densité est proche de celle de l'eau, ce qui facilite la nage en immersion.
[...]
L'appareil propulseur est constitué par les ailes, dont les os aplatis et solidement ligaturés en font de véritables rames, analogues aux ailerons des cétacés. Le sternum porte une forte carène où viennent s'attacher de puissants muscles. Cet appareil permet au manchot des accélérations extraordinaires ; il peut bondir littéralement hors de l'eau pour atteindre le bord de la banquise à deux ou trois mètres de haut. En nage rapide, les ailes battent jusqu'à 200 fois à la minute. Les pattes palmées, tendues tout à l'arrière du corps, font office de gouvernail de direction, de même que la courte queue. En dépit de leur masse, les manchots sont également capables de plonger d'une bonne hauteur ; leur sternum allongé protège le ventre de l'effet du choc.
Étude zoologique, © Éditions Rencontre, Lausanne, 1977.

La complexité et l'hétérogénéité des formes usuelles de conduite explicative sont probablement à l'origine des assertions des adversaires de toute démarche typologique. Un texte comme (7) est effectivement d'une hétérogénéité qui empêche de le considérer comme une manifestation d'un prototype donné. Ce fait ne vient, selon moi, pas jeter le doute sur l'utilité de la réflexion typologique, il confirme seulement que les textes réels actualisent d'une façon plus (textes (8) et (9), par exemple) ou moins nette (texte (7) de toute évidence) les prototypes de base disponibles dans la mémoire des locuteurs.

La position défendue dans le présent ouvrage permet aussi de dépasser d'autres difficultés. Le modèle séquentiel nous rend avant tout attentifs à l'insertion de séquences hétérogènes : présence d'une explication dans un récit ou d'un récit dans une explication, par exemple. Sur les rapports, à un niveau textuel, du récit et de l'explication, je renvoie au très bon article d'Anne Leclaire-Halté : « Explication et récit dans les textes de fiction » (*Pratiques* n° 67, 1990). Sa notion de « boucle explicative » comme discours second (cf. aussi Halté 1988) correspond à ce que j'appelle une séquence insérée dans une séquence insérante d'un autre type (ici narratif). Une séquence explicative peut certes se développer dans un ensemble narratif (voir ci-dessous l'exercice portant sur un passage de *Splendeurs et misères des courtisanes*), mais un récit peut fort bien venir s'insérer dans une séquence explicative (elle-même insérée dans un autre ensemble) en position de macro-proposition 2-Réponse. C'est le cas de cette fin d'un discours de V. Giscard d'Estaing auquel j'ai déjà plusieurs fois fait allusion.

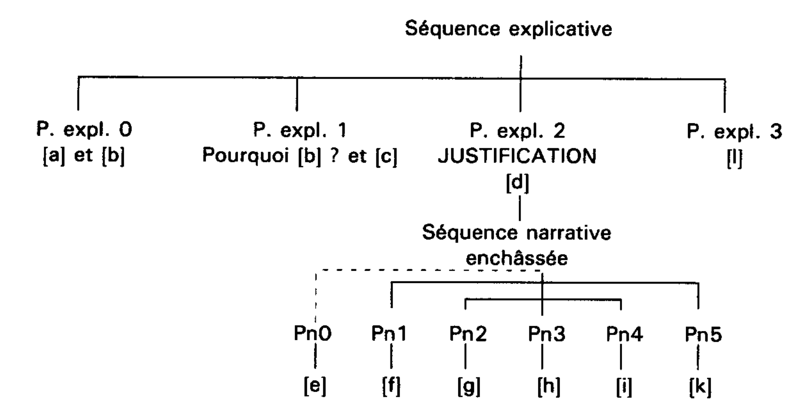
(10)
[...] [a] Mes chères Françaises et mes chers Français, je vous ai parlé du bon choix pour la France. [b] Je l'ai fait, vous l'avez vu, avec une certaine gravité. [c] Il faut que je vous dise pourquoi, [d] et je vous raconterai, pour cela, un souvenir d'enfance.
[e] Quand j'avais treize ans, j'ai assisté en Auvergne à la débâcle de l'armée française. [f] Pour les garçons de mon âge, avant la guerre, l'armée française était une chose impressionnante et puissante. [g] Et nous l'avons vue arriver en miettes. [h] Sur la petite route, près du village où j'irai voter en mars comme simple citoyen, nous interrogions les soldats pour essayer de comprendre : « Que s'est-il passé ? »
[i] La réponse nous venait, toujours la même : « Nous avons été trompés, on nous a trompés. »
[j] J'entends encore à quarante ans d'intervalle cette réponse [k] et je me suis dit que, si j'exerçais un jour des responsabilités, je ne permettrais jamais que les Français puissent dire : « On nous a trompés. »
[l] C'est pourquoi je vous parle clairement. [m] Les conséquences de votre choix, pour vous-mêmes et pour la France, chacune et chacun de vous peut les connaître.[...]
Texte paru dans le journal *Le Monde* du 29-30 janvier 1978.

Après quarante minutes de discours, le président de la République de l'époque s'interrompt pour donner une solennité évidente à son propos. Il donne d'abord une première schématisation de son discours (S-i = P. expl. 0) : « [a] Je vous ai parlé du bon choix pour la France. » La deuxième macro-proposition (P. expl. 1) pose une schématisation problématique (S-q) appuyée sur l'opérateur POURQUOI : « [b] Je l'ai fait, vous l'avez vu, avec une certaine gravité. [c] Il faut que je vous dise pourquoi. » Soit l'ouverture d'un processus plus de justification (portant sur le dire) que d'explication. En guise de Réponse-justification (P. expl. 2), il choisit d'insérer une séquence narrative (récit autobiographique que j'analyse dans *Le Texte narratif*, Nathan 1985, pp. 186-200) : « [d] Je vous raconterai, *pour cela*, un souvenir d'enfance. »

La fonction de ce récit enchâssé est donc de servir clairement de justification, le récit répond au problème, il a pour tâche d'apporter la réponse au problème posé en P. expl. 1. La chute du récit, qui correspond à la macro-proposition P. expl. 3, manifeste bien le retour au niveau de la séquence explicative enchâssante : « [l] C'est pourquoi je vous parle clairement. » Le passage de la *gravité* à la *clarté* correspond à une conclusion-évaluation interne et intervient après une conclusion-évaluation externe : les longs applaudissements qui ont éclaté juste à la fin du récit. Comme je l'ai montré ailleurs et rappelé plus haut, le bref récit autobiographique n'a certes pas que cette

fonction de « réponse-P. expl. 2 ». Il faut considérer cette fonction de justification dans son rapport avec l'importante opération de légitimation dont j'ai déjà parlé.

Soit la structure textuelle suivante :



5. Exercices d'analyse séquentielle

Texte 5.1. Retour sur un récit étiologique

Appliquez au petit récit proposé pages 73-74 le modèle de la séquence explicative. Peut-on définir le récit étiologique comme une relation de dominante (voir page 32 ce qui est dit de cette notion) liant ici structure explicative et structure narrative ? S'agit-il plutôt d'un enchâssement ?

Texte 5.2. Balzac : La démarche du bagnard

Dans la quatrième partie de Splendeurs et misères des courtisanes, *Balzac interrompt un moment sa narration pour expliquer le propos de criminels qui observent J. Collin, alias Vautrin, alias Trompe-la-mort, détenu à la conciergerie[1] :*

(12)

– Ce n'est pas un *sanglier* [prêtre en argot], dit La Pouraille à Fil-de-Soie, c'est un *cheval de retour* [récidiviste]. Vois comme il tire sa droite !

Il est nécessaire d'expliquer ici, car tous les lecteurs n'ont pas eu la fantaisie de visiter un bagne, que chaque forçat est accouplé à un autre (toujours un vieux et un jeune ensemble) par une chaîne. Le poids de cette chaîne, rivée à un anneau au-dessus de la cheville, est tel qu'il donne, au bout d'une année, un vice de marche éternel au forçat. Obligé d'envoyer dans une jambe plus de force que dans l'autre pour tirer cette *manicle*, tel est le nom donné dans le bagne à ce ferrement, le condamné contracte invinciblement l'habitude de cet effort. Plus tard, quand il ne porte plus sa chaîne, il en est de cet appareil comme des jambes coupées, dont l'amputé souffre toujours ; le forçat sent toujours sa manicle, il ne peut jamais se défaire de ce tic de démarche. En termes de police, *il tire la droite*. Ce diagnostic, connu des forçats entre eux, comme il l'est des agents de police, s'il n'aide pas à la reconnaissance d'un camarade, du moins la complète.

Chez Trompe-la-mort, évadé depuis huit ans, ce mouvement s'était bien affaibli ; mais, par l'effet de son absorbante méditation, il allait d'un pas si lent, et si solennel que, quelque faible que fût ce vice de démarche, il devait frapper un œil exercé comme celui de La Pouraille. On comprend très bien d'ailleurs que les forçats, toujours en présence les uns des autres au bagne, et n'ayant qu'eux-mêmes à observer, aient étudié tellement leurs physionomies, qu'ils connaissent certaines habitudes qui doivent échapper à leurs ennemis systématiques : les mouchards, les gendarmes et les commissaires de police.

Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*,
La Pléiade, Gallimard 1977 : 839.

Déterminez si l'on peut parler ici de pause explicative comme on parlait au chapitre 3 de pause descriptive. Pouvez-vous considérer ce passage comme une actualisation canonique du prototype explicatif ?

Texte 5.3. Jules Verne revu par un manuel de sciences physiques

J'ai à plusieurs occasions (Adam 1985b : 43 et 1987a : 72-73) présenté le texte suivant – trouvé dans un manuel de sciences physiques où il figure en tant que document d'un chapitre consacré aux « propriétés physiques de la matière » – comme un exemple caractéristique de l'explication. À la lumière de ce qui vient d'être dit, seriez-vous aussi catégorique que j'ai pu l'être ?

(13)

Une aventure au pôle Nord...

Le capitaine Hatteras, le docteur et leurs compagnons font partie d'une expédition pour explorer les environs du pôle Nord. Ils viennent de se construire une maison de glace mais ils n'ont plus rien à manger et voilà qu'un ours affamé les suit : que faire ? Ils n'ont plus de balles pour leur fusil !

« Demain, dit-il, je tuerai cet ours !

– Demain ! fit Johnson, qui semblait sortir d'un mauvais rêve.

– Demain !

– Vous n'avez pas de balle !

– J'en ferai.

1. J'emprunte cet exemple à un article du numéro 13 de *Recherches* : « Identifier et écrire des textes explicatifs au L. P. », de Brigitte Hibert-Hocquet et Guislaine Luccini-Monteil (1990).

— Vous n'avez pas de plomb !
— Non, mais j'ai du mercure !
Et, cela dit, le docteur prit le thermomètre ; il marquait à l'intérieur + 10° C. Le docteur sortit, plaça l'instrument sur un glaçon et rentra bientôt. La température extérieure était de 47° C au-dessous de zéro. « À demain, dit-il au vieux marin ; dormez, et attendons le lever du soleil. »
Le lendemain, aux premiers rayons du jour, le docteur, suivi de Johnson, se précipita dehors et courut au thermomètre ; tout le mercure s'était réfugié dans la cuvette, sous la forme d'un cylindre compact. Le docteur brisa l'instrument et en retira de ses doigts, prudemment gantés, un véritable morceau de métal très peu malléable et d'une grande dureté. C'était un vrai lingot.
« Ah ! monsieur Clawbonny, s'écria le maître d'équipage, voilà qui est merveilleux ! Vous êtes un fier homme !
— Non, mon ami, répondit le docteur, je suis seulement un homme doué d'une bonne mémoire et qui a beaucoup lu.
— Que voulez-vous dire ?
— Je me suis souvenu à propos d'un fait relaté par le capitaine Ross dans la relation de son voyage : il dit avoir percé une planche d'un pouce d'épaisseur avec un fusil chargé d'une balle de mercure gelé ; si j'avais eu de l'huile à ma disposition, c'eût été presque la même chose, car il raconte également qu'une balle d'huile d'amande douce, tirée contre un poteau, le fendit et rebondit à terre sans avoir été cassée.

L'ours fut tué par la balle faite avec le mercure du thermomètre.

Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras.*

Chapitre 6

Le prototype de la séquence dialogale

Le dialogue, au sens étroit du mot, n'est bien sûr qu'une des formes, il est vrai la plus importante, de l'interaction verbale. Mais on peut comprendre le dialogue au sens large, en entendant par là non seulement la communication verbale directe et à haute voix entre une personne et une autre, mais aussi toute communication verbale, quelle qu'en soit la forme.

(M. Bakhtine, in Todorov 1981 : 171)

1. Du dialogisme au dialogue

En parvenant à ce cinquième type de séquence, on aborde assurément un mode de composition en apparence moins structuré que les quatre autres. La conversation ordinaire peut certes être, comme on dit, « formelle », très ritualisée, mais la plupart du temps une impression de désordre et d'hétérogénéité prédomine. De fait, si la plupart des commentateurs s'accordent — à peu près — sur les quatre prototypes précédents, ils rejettent majoritairement le dialogue-conversation de leurs typologies. Celle de Werlich, par exemple, repose sur une telle exclusion, alors que celle de R. de Beaugrande (1980) intègre le dialogue parmi les grands modes de mise en texte. La tendance générale consiste à mettre le dialogue-conversation nettement à part soit en lui accordant une place prédominante, soit en l'ignorant. Ces deux solutions me paraissent aussi préjudiciables l'une que l'autre.

La façon dont T. Virtanen et B. Warvik ont critiqué ma position représente assez bien les arguments généralement avancés pour que nous prenions le temps de l'examiner de près :

> Il semble que la « conversation » ne forme pas un type textuel, mais qu'elle soit plutôt à intégrer à la typologie de Werlich. En d'autres termes, une conversation peut consister en fragments argumentatifs, narratifs, instructifs, etc., ainsi que naturellement contenir des réalisations de la fonction phatique, qui a pour but unique de maintenir la communication. Ce qui distingue les emplois conversationnels des autres emplois des types textuels est le caractère dialogique de la conversation. Ainsi le monologue ne permet pas les interventions d'un interlocuteur, contrairement au dialogue. En plus, la conversation est différenciée par

son caractère impromptu et tous les phénomènes que cela entraîne, tels que l'hésitation, les corrections, le « *turn-taking* », etc. (1987 : 100-101)

Le fait qu'un dialogue puisse comporter des moments (séquences monologales) narratifs, descriptifs, explicatifs ou argumentatifs ne constitue pas un argument de différenciation pertinent. En fonction de ce que j'ai dit de la textualité et de son mode compositionnel, le dialogue est potentiellement d'une hétérogénéité comparable à celle du récit, avec ses séquences descriptives, dialogales, explicatives. L'hypothèse séquentielle rend compte de l'hétérogénéité compositionnelle du dialogue comme elle rend compte de celle des autres formes de mise en texte. Elle ne nous met pas dans l'obligation d'accorder une place à part à un type par rapport aux autres, même si, comme le souligne la citation de Bakhtine proposée en exergue de ce chapitre ou cette phrase de Volochinov : « Le dialogue — l'échange de mots — est la forme la plus naturelle du langage » (in Todorov 1981 : 292).

La seconde objection — qui est aussi la plus évidente — a trait au caractère monologique des quatre premières formes de mise en texte. Prise en charge par plusieurs locuteurs (au moins deux), une séquence dialogale est, elle, par définition polygérée. Je ne retiens pas cette objection pour deux raisons. Elle néglige d'abord le fait que les séquences monogérées sont toujours, elles aussi, prises dans une coénonciation. Roman Jakobson, se référant à Peirce et à Vygotsky, le notait déjà dans ses *Essais de linguistique générale* : « Tout discours individuel suppose un échange » (1963 : 32). Par rapport à l'énoncé dialogal, dans lequel les interventions des interlocuteurs se succèdent, le monologue se caractérise par le caractère en apparence homogène de l'intervention d'un seul sujet parlant. Mais les penseurs antiques considéraient déjà le discours intérieur comme un *dialogue intérieur* et tous les linguistes, à la suite de Bakhtine-Volochinov (1929) et de Vygotsky (1934), reconnaissent aujourd'hui que « le dialogue sous-tend même le discours intérieur » (Jakobson 1963 : 32) . Comme l'écrit E. Benveniste : « Le "monologue" est un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur » (1974 : 85). Dans une structure dialogale, les voix des interlocuteurs se répondent, leurs interventions se suivent en conservant une certaine autonomie, mais comme le rappelle Volochinov :

> Les énoncés longuement développés et bien qu'ils émanent d'un interlocuteur unique — par exemple : le discours d'un orateur, le cours d'un professeur, le monologue d'un acteur, les réflexions à haute voix d'un homme seul — sont monologiques par leur seule forme extérieure, mais, par leur structure sémantique et stylistique, ils sont en fait essentiellement dialogiques. (Cité in Todorov 1981 : 292)

Le dialogue, en tant que forme textuelle, n'est que la manifestation la plus spectaculaire et la plus évidente d'un mécanisme énonciatif complexe et il convient de distinguer une telle succession de répliques de la présence de

plusieurs voix (énonciateurs) au sein d'une même intervention (monologale) : structure polyphonique qu'on oppose parfois à la structure diaphonique qui voit le locuteur reprendre et réinterpréter, dans son propre discours — à l'aide d'un *puisque*, par exemple —, des propos attribuables à son interlocuteur. On peut donc placer, au cœur même de l'activité énonciative, une *polyphonie* et un *dialogisme* constitutifs. Cette hétérogénéité fondamentale de la parole n'est pas explorée seulement par les linguistes, psychanalystes et autres psychologues. C'est tout le sens de l'œuvre d'écrivains comme Dostoïevski ou Nathalie Sarraute.

Le « principe dialogique » cher au groupe de Bakhtine relativise donc fortement les distinctions que l'on cherche à mettre en avant pour opposer les formes monologales (récit, description, argumentation et explication) à la forme dialogale et exclure le dialogue de toute réflexion typologique. Quel que soit le degré d'accord ou même le violent désaccord des partenaires d'une interaction dialoguée, ceux-ci coopèrent, qu'ils le veuillent ou non, à la production d'une unité parfaitement identifiable, comportant un début et une fin, et des modes d'enchaînement des prises de parole. Comme le note J. Schwitalla :

> Si aucune des contributions n'est plus liée à la précédente [...], un dialogue cesse d'être un dialogue ; il devient une suite de monologues tels que nous les connaissons dans certaines situations de communication, où plusieurs locuteurs livrent leur commentaire sur un sujet à tour de rôle, sans tenir compte de ce que disent les autres. (1978 : 166)

Rappelant ce propos, Catherine Kerbrat-Oreccioni ajoute fort justement à mon sens :

> Pour qu'on puisse véritablement parler de dialogue, il faut non seulement que se trouvent en présence deux personnes au moins qui parlent à tour de rôle, et qui témoignent par leur comportement non verbal de leur « engagement » dans la conversation, mais aussi que leurs énoncés respectifs soient *mutuellement déterminés*. [...]
> Une conversation est un « texte » produit collectivement, dont les divers fils doivent d'une certaine façon se nouer — faute de quoi on parle, à l'aide d'une métaphore qui relève elle aussi de cette isotopie du tissage, de conversation « décousue ». (1990 : 197)

Les travaux récents mettent tous l'accent sur le fait qu'un dialogue-conversation est une coconstruction, une « réalisation interactive » (Schegloff 1982) qui se présente non seulement comme une succession d'« échanges » (Roulet 1981), mais comme une « structure hiérarchisée d'échanges » (Remi-Giraud 1987). On peut donc se demander si un texte dialogal n'est pas une suite hiérarchisée de séquences appelées échanges. Se pose alors la question de savoir si cette séquence-échange est l'unité constituante du texte dialogal

au même titre que les séquences d'un conte sont les unités constituantes de ce genre narratif particulier et s'il importe peu que cette forme de mise en texte soit polygérée (interventions de plusieurs sujets) — les intervenants successifs étant, qu'ils le veuillent ou non, engagés dans la coconstruction d'un texte unique.

Avant de tenter de répondre à ces questions essentielles, il convient de nous entendre sur quelques distinctions terminologiques. Je vais profiter de cette pause pour opérer un bref détour historique, car les conversationnalistes contemporains oublient un peu trop souvent que le dialogue-conversation a toujours intéressé la stylistique et la rhétorique.

2. De la conversation au dialogue [1]

Dialogue et conversation sont généralement synonymes et l'on parle d'*analyse conversationnelle* en général. Je crois préférable de dire que le dialogue et la conversation représentent deux points de vue sur la parole alternée. La conversation gagne à être considérée comme un point de vue psycho-socio-discursif ou comme un genre de discours au même titre que le débat, l'interview, la conversation téléphonique, etc. Le dialogue n'est rien d'autre qu'une unité de composition textuelle (orale ou écrite).

Quand la forme du dialogue philosophique à la manière de l'Antiquité a cessé d'être à la mode, cette forme de mise en texte littéraire a été bien souvent dénigrée. Ainsi, à un siècle d'écart, Francis Wey et Maurice Blanchot y voient un signe de paresse et de facilité :

> On vend aux journaux son esprit à la colonne, à la ligne même. Or, le dialogue, malaisé pour les novices, est, pour ceux qui savent bien *leur état*, d'une facilité, d'une élasticité prodigieuses. Il a l'avantage de raccourcir les lignes suivant le caprice et l'appétit de l'écrivain. L'interjection ah ! vaut sept à huit sous, comme la ligne la plus rigoureusement comprimée ; et sous la plume de ceux qui se qualifient de maréchaux littéraires, l'art consiste à multiplier les blancs ; (style mercantile).
>
> (Wey 1845 II : 483)

> Dans les romans, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que le lecteur).
>
> (Blanchot 1959 : 208-209)

1. Je reprends ici très partiellement quelques éléments de l'article écrit avec Sylvie Durrer pour l'*Atlas des littératures* de l'*Encyclopaedia Universalis*.

Les catégories généralement utilisées manquent de précision. Ainsi, rien n'oppose structurellement les *Dialogues* de Platon et les *Dialogues des morts* de Lucien, Fénelon ou Fontenelle aux *Entretiens sur la pluralité des mondes* du même Fontenelle : dialogue et entretien, ici, semblent synonymes. Parmi les rares tentatives de classement, je retiens celle de Joseph de Maistre qui, dans *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), définit le *dialogue* comme une unité de composition textuelle : « Ce mot ne représente qu'une fiction ; car il suppose une conversation qui n'a jamais existé. C'est une œuvre purement artificielle [...] ; c'est une composition comme une autre. » La *conversation*, qui admet un nombre illimité d'interlocuteurs, n'a jamais de but prédéfini et offre « un certain *pêle-mêle* de pensées, fruit des transitions les plus bizarres, qui nous mènent souvent à parler, dans le même quart d'heure, de l'existence de Dieu et de l'opéra-comique ». L'*entretien* ne se distingue de la conversation que par le nombre nécessairement limité de ses participants (deux ou trois au maximum) et la gravité de leurs propos. En d'autres termes : « La *conversation* divague de sa nature [...]. Mais l'*entretien* est beaucoup plus sage. »

Même s'il limite le dialogue au phénomène textuel écrit et à l'écrit littéraire, ce classement a le mérite de distinguer le produit textuel qu'est le dialogue des pratiques discursives qu'englobe la notion de conversation au sens large (l'entretien étant une sous-catégorie avec la conversation au sens restreint). Dans la suite du présent ouvrage, j'appellerai dialogue aussi bien le produit textuel des interactions sociales que les échanges des personnages d'un texte de fiction (pièce de théâtre, nouvelle ou roman).

Le chevalier de Méré (*De la conversation*, 1669) a proposé une définition de la conversation qui est tout naturellement plutôt sociologique : il souligne d'abord l'inscription de la conversation dans les lieux sociaux les plus divers (rencontres de hasard, voyages avec des amis ou des personnes inconnues, propos de table ou d'amour) ; il en précise ensuite le but principal : le divertissement, car « quand on s'assemble pour délibérer, ou pour traiter d'affaires, cela s'appelle Conseil et Conférence, où d'ordinaire il ne faut ni rire ni badiner ». Méré ajoute enfin quelques indications que nous dirions aujourd'hui pragmatiques : « Celui qui parle, s'il veut faire en sorte qu'on l'aime, et qu'on le trouve de bonne compagnie, ne doit guère songer, du moins autant que cela dépend de lui, qu'à rendre heureux ceux qui l'écoutent. [...] C'est la conformité qui fait qu'on se plaît ensemble, et qu'on s'aime d'une affection réciproque. De sorte qu'autant que la bienséance et la perfection le peuvent souffrir, et quelquefois même au préjudice de l'une et de l'autre, on se doit d'accommoder le plus qu'on peut aux personnes qu'on veut gagner. » Cette position très historique se retrouve également chez La Bruyère :

> Il me semble que l'esprit de politesse est une certaine attention à faire que par nos paroles et par nos manières les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes.
>
> « L'esprit de la conversation », 1688.

Il précise encore :

> L'esprit de la conversation consiste bien moins à en montrer beaucoup qu'à en faire trouver aux autres : celui qui sort de votre entretien content de soi et de son esprit, l'est de vous parfaitement. Les hommes veulent plaire ; ils cherchent moins à être instruits, et même réjouis, qu'à être goûtés et applaudis ; et le plaisir le plus délicat est de faire celui d'autrui.

Si le XVII[e] siècle a vu fleurir, sous la plume du chevalier de Méré ou de Nicolas Faret, de véritables guides de la conversation, le XIX[e] siècle n'est pas en reste avec l'étonnant *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (1835) dont le plan, évoqué dans l'article « Conversation », est plus ambitieux encore que celui de l'*Encyclopédie* : « Il comprend tout ce qu'il y a de grave, mais aussi tout ce qu'il y a de futile à savoir [...]. En un mot, ce n'est pas un livre, c'est bien réellement *une conversation*, mais une conversation de gens d'esprit et de science, une conversation de toutes les opinions, et de tous les systèmes, et de toute l'Europe ; une longue et intéressante conversation. » La définition de J. Janin prolonge celle de Méré et de l'opinion générale : « La conversation, ce n'est pas toute parole qui sort de la bouche de l'homme, c'est sa parole perfectionnée, érudite, délicate ; c'est le langage de l'homme en société, mais dans une société bien faite, élégante, polie ; la *conversation*, c'est le superflu de la parole humaine [...] ; la conversation est une espèce de murmure capricieux, savant, aimable, caressant, moqueur, poétique, toujours flatteur, même dans son sarcasme ; c'est une politesse réciproque que se font les hommes les uns les autres ; c'est une langue à part dans la langue universelle. »

Ce détour historique n'est pas totalement inutile dans la mesure où, près de trois siècles plus tard et dans des contextes pourtant très différents, les descriptions des socio-ethnologues américains E. Goffman, P. Brown ou S. Levinson vont dans le même sens en définissant la conversation avant tout comme une activité rituelle dont l'enjeu est la confirmation et le maintien du tissu social. Pour un certain nombre de théoriciens actuels, plus encore que les contraintes communicatives, ce sont les contraintes rituelles qui influencent la forme et la structure de la conversation. Dans les échanges verbaux, le comportement des individus serait essentiellement déterminé par la nécessité de *ne pas perdre la face* en protégeant — autant que possible — celle des autres. La notion de conformité du chevalier de Méré se retrouve dans celle d'« *échanges confirmatifs* » qui correspondent aux remerciements et aux salutations sur lesquelles s'achèvent nécessairement les conversations. La confirmation réciproque apparaît, chez de nombreux conversationnalistes, non seulement comme l'étape finale mais comme la finalité même de la conversation

L'idéal du consensus semble traverser un grand nombre d'approches de la conversation. Les formes écrites du dialogue, en revanche, en tant qu'unités

de composition textuelle, échappent partiellement à la contrainte rituelle ou, en tout cas, on peut difficilement accorder à cette contrainte une place centrale. Les échanges « confirmatifs » sont, en effet, le plus souvent absents des dialogues théâtraux, romanesques et philosophiques. Lecteurs et spectateurs voient rarement les personnages se saluer et prendre congé. Et quand le cas se présente, c'est généralement moins pour souligner la confirmation d'un lien que pour marquer la rupture, désirée ou subie, d'un lien social ou amoureux. De façon plus générale et d'un point de vue plus textuel, alors que tendanciellement le dialogue oral se présente plutôt comme une structure complète et hiérarchisée d'échanges constitués de répliques qui s'enchaînent selon des modes spécifiques d'organisation, le dialogue écrit obéit à la tendance inverse en étant le plus souvent fragmentaire. Des échanges de ce type sont monnaie courante dans la littérature romanesque :

> Comme il passait par Vassonville, il aperçut, au bord d'un fossé, un jeune garçon assis sur l'herbe.
> — Êtes-vous le médecin ? demanda l'enfant.
> Et, sur la réponse de Charles, il prit ses sabots à ses mains et se mit à courir devant lui.
> L'officier de santé, chemin faisant, comprit aux discours de son guide que M. Rouault devait être un cultivateur des plus aisés. Il s'était cassé la jambe, la veille au soir, en revenant de *faire les Rois* chez un voisin. La femme était morte depuis deux ans. Il n'avait avec lui que sa *demoiselle*, qui l'aidait à tenir la maison.
>
> Flaubert, *Madame Bovary*, I,2.

Pour Maurice Blanchot, les récits de James « ont tous pour pôles quelques conversations capitales où la vérité secrète, passionnée et passionnante, diffuse dans tout le livre, essaie d'apparaître en ce qu'elle a de nécessairement dissimulé » (« La douleur du dialogue », 1959). Le consensus dont nous avons parlé plus haut se trouve ici, comme le note encore M. Blanchot, déplacé et thématisé autrement :

> James parvient [...] à mettre *en tiers* dans les conversations la part d'obscurité qui est le centre et l'enjeu de chacun de ses livres et à faire d'elle, non pas seulement la cause des malentendus, mais la raison d'une anxieuse et profonde entente. Ce qui ne peut s'exprimer, c'est cela qui nous rapproche et qui attire les unes vers les autres nos paroles autrement séparées. C'est autour de ce qui échappe à toute communication directe que se reforme leur communauté.

Les formes du dialogue de fiction ont le mérite de nous entraîner bien loin de la civile et paisible conversation, de l'esprit de politesse et des célèbres « maximes de la conversation » de H. Paul Grice qui développe ce qu'il appelle le « principe de coopération ». Si les maximes de « quantité » (*Que votre contribution contienne autant — et pas plus — d'information qu'il n'est requis*), de « qualité » (*N'affirmez pas ce que vous croyez être faux ou ce*

pour quoi vous manquez de preuves), de « modalité » (*Soyez clair*) sont malheureusement assez confuses, la maxime la plus importante — « *be relevant* » (*Parlez à propos, soyez pertinent*) — montre à quel point les interactions sont assujetties à l'empire du sens et soumises au regard de l'autre. Comme le souligne F. Flahaut : « Prendre la parole, c'est toujours *au moins* avoir à charge d'attester qu'on est fondé à le faire. [...] La visée de pertinence est constitutive de l'énonciation. » Ceci n'empêche pas que, comme le souligne La Bruyère lui-même :

> L'on parle impétueusement dans les entretiens, souvent par vanité ou par humeur, rarement avec assez d'attention : tout occupé du désir de répondre à ce qu'on n'écoute point, l'on suit ses idées, et on les explique sans le moindre égard pour les raisonnements d'autrui ; l'on est bien éloigné de trouver ensemble la vérité, l'on n'est pas encore convenu de celle que l'on cherche.

Dès 1925, Charles Bally tient également compte de cette réalité conflictuelle inhérente à l'activité énonciative du sujet parlant :

> Pour un observateur superficiel, [la conversation la plus anodine] n'offre rien de particulier ; mais examinez de plus près les procédés employés : la langue apparaîtra comme une arme que chaque interlocuteur manie en vue de l'action, pour imposer sa pensée personnelle. La langue de la conversation est régie par une rhétorique instinctive et pratique. [...]
> Le contact avec les autres sujets donne au langage un double caractère : tantôt celui qui parle concentre son effort sur l'action qu'il veut produire, et l'esprit de l'interlocuteur est comme une place forte qu'il veut prendre d'assaut ; tantôt c'est la représentation d'un autre sujet qui détermine la nature de l'expression ; on ne calcule plus les coups à donner, on songe à ceux qu'on pourrait recevoir. (1965 : 21-22)

Sans m'attarder sur les formes du discours indirect, indirect libre ou sur les modes de fusion du dialogue avec son contexte que réalisent Dostoïevski, Virginia Woolf, James Joyce ou Albert Cohen, je préfère insister sur ce qui n'a guère été envisagé que par Marmontel : *les types de dialogues*. Dans ses *Éléments de littérature* (1787), ce dernier consacre un article au « Dialogue poétique » et distingue quatre formes de « scènes ». Dans un premier type de dialogue, « les interlocuteurs s'abandonnent aux mouvements de leur âme, sans autre motif que de l'épancher ; ces scènes-là ne conviennent qu'à la violence de la passion ; dans tout autre cas elles doivent être bannies du théâtre, comme froides et superflues ». Dans le second, « les interlocuteurs ont un dessein commun qu'ils concertent ensemble, ou des secrets intéressants qu'ils se communiquent ». Dans le troisième, « l'un des interlocuteurs a un projet ou des sentiments qu'il veut inspirer à l'autre [...]. Comme l'un des personnages n'y est que passif, le dialogue ne saurait être ni rapide, ni varié. » Dans le dernier, « les interlocuteurs ont des vues, des sentiments, ou des passions

qui se combattent, et c'est la forme la plus favorable au théâtre ». En 1876, G. Vapereau (*Dictionnaire universel de littérature*, tome 1) reprend ces catégories en précisant seulement que le dialogue participe du *monologue*, de la *conférence*, de la *harangue* et de la *dispute*.

Les catégories proposées par Marmontel et Vapereau montrent bien que les dialogues obéissent à des régularités. Cependant, en raison de l'hétérogénéité des critères utilisés, elles sont trop imprécises et gagneraient à être revues à la lumière de schémas d'interaction *didactique, dialectique* et *polémique* proposés par S. Durrer (1990) à propos de l'art romanesque du XIXe siècle ou encore de la « typologie des dialogues » et routines de conversation qu'envisage G. Dispaux (1984) dans la droite ligne des distinctions philosophiques classiques entre dialogues *critique, dialectique* et *éristique*. Dans les affrontements éristiques, je rappelle que le désir de vaincre est dominant, qu'il s'agit littéralement de faire mordre la poussière à l'autre, sans se préoccuper vraiment de la vérité des propos tenus. Ce sont les applaudissements qui sont recherchés :

> En s'engageant à dialoguer, on témoigne de l'intention d'obtenir un accord, même partiel. Si cette volonté est absente, la relation dialectique s'épuise dans le jeu-spectacle du dialogue éristique. (Dispaux 1984 : 55)

En distinguant dialogue de stratèges, d'experts, d'idéologues et de sourds, Dispaux se situe de toute évidence à un niveau plus conversationnel que dialogal et il faut absolument essayer de reprendre le problème tout autrement en se demandant si un noyau prototypique commun à toutes les formes de dialogues n'est pas imaginable.

3. L'organisation séquentielle du prototype dialogal

Comme le note Catherine Kerbrat-Orecchioni dans la section la plus linguistique du premier tome de sa présentation de synthèse sur *L'Interaction verbale*, notre propos consiste essentiellement à « dégager les règles qui régissent l'organisation séquentielle des énoncés produits de part et d'autre au cours d'une conversation » (1990 : 198). Tout naturellement une grande partie des principes d'organisation linguistique (cohérence, repérages énonciatifs, cohésion isotopique et connexité) s'appliquent lorsqu'on prête attention aussi bien à la cohésion, à la cohérence qu'à la connexité interne d'une intervention d'un locuteur donné ou de l'ensemble des interventions de tel ou tel locuteur ou encore des enchaînements consécutifs d'interventions de locuteurs différents. Ici plus qu'ailleurs, les contraintes spécifiques de ce type de textualité déterminée par l'interaction agissent sur les formants linguistiques dans le sens d'une mise en mouvement de l'ensemble des contraintes des règles linguistiques : « Le discours alterné obéit à certaines règles de cohérence interne, qui lui sont *plus ou moins spécifiques*. Mais ces règles sont aussi plus ou moins

contraignantes, c'est-à-dire que la grammaire qui sous-tend l'organisation des interactions verbales est selon les cas plus ou moins souple ou rigide » (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 200).

Au lieu de nous laisser décourager par la mobilité et la diversité, les remarques qui suivent tentent de dégager le noyau dur — prototypique par excellence — de l'enchaînement des séquences dialogales. Ce schéma prototypique n'est pas plus que les précédents un schéma normatif. Sous la pression de l'interaction verbale, il est certainement, plus que les précédents, sujet à des ellipses et des réalisations dont l'incomplétude est manifeste.

Atkinson et Heritage définissent leur unité d'analyse d'une façon très proche de celle que j'ai jusqu'ici adoptée : « Pour l'analyse de conversation, ce sont les séquences et les tours de parole dans une séquence, plutôt que les phrases et les énoncés isolés, qui deviennent l'unité d'analyse » (1984 : 5). Entre cette notion de « séquence » et celle de « tours de parole », il faut quand même ajouter d'autres unités et, conformément au modèle utilisé jusqu'ici, se demander si l'on a bien affaire au modèle hiérarchique [Texte < Séquence < macro-propositions < propositions] ou si ce modèle doit être aménagé. Si quelques aménagements sont nécessaires, il ne faut pas qu'ils remettent en cause la description unifiée.

Les spécialistes s'accordent à poser l'existence d'une macro-unité : le *texte dialogal* — qu'ils appellent plus volontiers « interaction », « incursion », « événement de communication » ou encore « rencontre ». Le texte dialogal peut être défini comme une structure hiérarchisée de séquences appelées généralement « échanges ». Deux types de séquences doivent être distinguées :
— les *séquences phatiques* d'ouverture et de clôture,
— les *séquences transactionnelles* constituant le corps de l'interaction.

L'idée d'un bornage participationnel délimité par la rencontre et la séparation d'au moins deux actants en un temps et un lieu donnés semble une bonne définition de départ. Il suffit toutefois de considérer le flou du découpage d'une pièce de théâtre en scènes — pourtant délimitées, en principe, par les entrées et les sorties des personnages — pour percevoir la complexité de cette définition en apparence simple. Les limites de l'acte qui renvoie tout le monde dans les coulisses sont déjà un peu plus claires. En fait, une personne peut quitter une interaction en cours et revenir éventuellement sans que l'unité ait été obligatoirement brisée. L'unité d'une interaction a certainement aussi quelque chose à voir avec le ou les thèmes abordés (les « changements de conversation », comme on dit). Cette question est si délicate que C. Kerbrat-Orecchioni ne peut proposer que cette définition : « Pour qu'on ait affaire à une seule et même interaction, il faut et il suffit que l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture, qui dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlent d'un objet modifiable mais sans rupture » (1990 : 216). Même les bornes que représentent les séquences phatiques

ne sont pas absolument indispensables : il arrive qu'une interaction démarre sans entrée en matière et/ou se termine *ex abrupto*.

Les séquences d'ouverture et de clôture, fortement ritualisées, sont nettement plus structurées que les séquences transactionnelles. Je préfère les définir comme des séquences phatiques. Depuis les observations de Jakobson et de Benveniste (1974 : 86-88) — qui se réfèrent l'un et l'autre à la théorie pragmatique du langage de l'anthropologue Malinowski (Adam 1990d) —, on sait que l'ouverture d'une interaction (d'un texte dialogal) comporte une phase rituelle extrêmement délicate et, selon les sociétés, plus ou moins longue. R. Jakobson parle de la possibilité d'un « échange profus de formules ritualisées » (1963 : 217), voire « de dialogues entiers dont l'unique objet est de prolonger la conversation » (*ibid*). Comme le souligne Benveniste : « On est ici à la limite du "dialogue" » (1974 : 88). En insistant sur le caractère délicat de l'ouverture et de la clôture des interactions, les spécialistes de l'analyse conversationnelle ont très scrupuleusement décrit ces séquences les mieux structurées.

Même si la frontière entre salutation et début de la première séquence transactionnelle est parfois un peu floue, on peut identifier des enchaînements transactionnels. Ceux-ci ne prennent fin qu'avec des salutations de clôture qui peuvent elles aussi non seulement s'éterniser, mais commencer par des préparatifs mal séparés du corps de l'interaction. Pour cerner les changements de séquences transactionnelles, le critère thématique me paraît utile. On changera donc assurément de séquence transactionnelle en changeant de sujet (un exemple l'illustrera ci-dessous).

Notons au passage que la structure des échanges épistolaires repose sur la définition du texte conversationnel qui vient d'être proposée. Dialogue différé en raison de l'absence physique de l'interlocuteur, la lettre porte des traces de cette parenté. En effet, les formules d'adresse et les salutations finales — qui signalent le genre avec l'indication des repères spatio-temporels et de l'identité des coénonciateurs — correspondent très exactement aux séquences phatiques et le corps de la correspondance aux séquences transactionnelles. La seule différence tient, bien sûr, au caractère non pas monologique, mais monogéré de cette interaction sans intervention directe d'autrui. Ceci n'empêche pas le scripteur d'introduire un dialogisme profond en anticipant les questions de l'autre, par exemple, en mimant ses interruptions potentielles, en introduisant un simulacre de relation intersubjective. Un décentrement de type dialogique est certainement à la base de la structure énonciative singulière de la lettre [1].

1. Lire à ce propos *La Lettre, approches sémiotiques*, Actes du VI^e Colloque interdisciplinaire de Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, Suisse, 1988.

Pour passer de la *séquence* — unité constitutive du *texte dialogal* défini comme la plus grande unité dialogale — à l'unité qui la constitue, il faut d'abord définir l'échange comme la plus petite unité dialogale. On dira ainsi que les paires élémentaires :

A1 — Bonjour !
B1 — Bonjour !

ou encore :

Ax — Au revoir.
Bx — Au revoir.

sont des échanges qui constituent respectivement une séquence phatique d'ouverture et une séquence phatique de clôture élémentaires. Le fait qu'il soit impératif de répondre à la salutation A1 par une salutation B1 confère à de telles paires — dites « paires adjacentes » — une unité déterminée par le lien d'une intervention initiative (A1 et Ax) et d'une intervention réactive (B1 et Bx). C'est ainsi que se constitue, de façon minimale, l'unité dialogale de base appelée Échange. On se rend compte qu'un échange est une suite d'*interventions* (notées par une lettre identifiant chaque locuteur et un numéro d'ordre reliant entre elles chaque intervention de chaque locuteur). La structure d'une séquence-échange peut être binaire, comme on vient de le voir, mais elle semble pouvoir être également ternaire :

A1 — Qu'est-ce que tu lis ?
B1 — Un bouquin de linguistique textuelle.
A2 — Linguistique textuelle ! / Ah bon ! / Ben dis donc ! / Très bien ! / Ben merde !

On a alors une triade : intervention initiative (A1) + intervention réactive (B1) + intervention « évaluative » (A2). Les variantes de cette troisième intervention vont de la simple reprise en écho à des morphèmes plus ou moins chargés de valeurs émotives ou appréciatives. Comme C. Kerbrat-Orecchioni le souligne : « Le terme d'"évaluation" ne doit pas être pris ici dans son sens usuel : il désigne simplement le troisième temps de l'échange, par lequel [A] clôt cet échange qu'il a lui-même ouvert, en signalant à [B] qu'il a bien enregistré son intervention réactive, et qu'il la juge satisfaisante » (1990 : 236). La plupart du temps, si la troisième intervention (A2) est négative, la complétude interactive semble remise en cause et (au moins) un échange supplémentaire devient alors indispensable.

Je ne distinguerai pas ici entre échanges binaires (dits parfois « confirmatifs ») et échanges ternaires (« réparateurs »). Comme le suggère C. Kerbrat-Orecchioni (1990 : 240-241), on peut considérer la plupart des séquences ternaires comme composées, en fait, de deux échanges (Question-Réponse notée « a » puis Service-Remerciement noté « b ») :

Texte 1 :
A1 — Vous avez l'heure ?----------] [a]
B1 — Il est six heures.--------------] [a'-b] -------]
A2 — Merci.--] [b']

On voit que si les interventions A1 et A2 sont en quelque sorte simples, B1 est une intervention double qui clôt la première paire (échange a) mais en ouvre en même temps une seconde (échange b). Ceci peut encore se compliquer quand les interventions sont manifestement constituées de deux unités distinctes cette fois :

Texte 2 :
A1 — Excusez-moi. Vous avez l'heure ?
B1 — Bien sûr. Il est six heures.
A2 — Merci. [1]

Ce texte comporte, en fait, trois échanges (a, b et c) qui correspondent à chacune des séquences envisagées plus haut : Séquence phatique d'ouverture-préparation (a) qui n'est pas refermée par une intervention verbalisée (un mouvement de tête et un regard suffisent, en effet, à répondre phatiquement). Suivent une séquence transactionnelle complexe et la séquence phatique de clôture (d). Comme le note C. Kerbrat-Orecchioni (1990 : 259), la question « Vous avez l'heure ? » qui ouvre l'échange transactionnel est, à la fois, une question (b) et une requête (c). Cette intervention initiative double explique le dédoublement de la réponse de B : réponse à la question (b') et réponse à la requête (c'). Soit un schéma imbriqué lié à la bifonctionnalité de la question posée et également de la réponse à la requête (service) :

A1 — Excusez-moi.---------------- [a]
A1 — Vous avez l'heure ? -------------] [b-c]]
B1 — Bien sûr. --------------------------] [b']
B1 — Il est six heures.-----------------------------] [c'-d]]
A2 — Merci.--] [d']

On voit l'utilité de la distinction entre une unité appelée *séquence* — constitutive du texte dialogal et constituée d'échanges — et une unité appelée *échange*. Dans le banal petit texte 2, la séquence transactionnelle comporte trois échanges imbriqués. Il reste à définir quelles unités constituent l'échange. Manifestement, l'intervention ou tour de parole n'est pas une unité hiérarchique. Elle est la plus grande unité monologale seulement. C'est la plus petite unité monologale qui importe : les suites [a], [b], [a'], [b'], [c], [c'], [d] et [d'] ci-dessus dégagées. Ces unités ressemblent fort aux propositions dont j'ai parlé à la fin du chapitre 1 et qui, regroupées en paquets, constituaient des

1. Erving Goffman traitant longuement ce type d'exemple dans le premier chapitre de *Façons de parler* (1987), je n'insiste pas plus.

macro-propositions dans les analyses des chapitres précédents. La nature spécifique du dialogue — conduite à la fois verbale et mimo-gestuelle dont même les dialogues littéraires tentent de rendre compte — nous place dans l'obligation de donner à cette plus petite unité constitutive de la séquence dialogale une valeur particulière.

Les spécialistes de la conversation parlent généralement d'« actes ». Dans sa synthèse, déjà plusieurs fois citée, C. Kerbrat-Orecchioni considère « l'idée que les conversations sont constituées, au niveau basique, non pas d'unités informationnelles, mais d'actes de langage » (1990 : 211) comme faisant l'objet d'un consensus. Pour ma part, au risque de ternir ce beau consensus, je parlerai de propositions énoncées possédant pleinement la valeur de *clause* dont j'ai très brièvement parlé en fin de premier chapitre. A. Berrendonner et M.-J. Reichler-Béguelin soulignent que la fonction spécifique de la clause n'est plus « de marquer des différences de sens, mais de *servir à l'accomplissement d'un acte énonciatif* » (1989 : 113). Ils précisent de façon intéressante pour nous :

> Un acte énonciatif ne se réduit pas à l'expression d'une valeur illocutoire ou « interactive » (au sens de Roulet et al. 1985 : 27), bien qu'il comporte ordinairement ces aspects. C'est, plus largement, une conduite à la fois verbale et mimo-gestuelle, apte à opérer des transformations dans la mémoire discursive (= le stock structuré d'informations M que gèrent coopérativement les interlocuteurs). Une clause est ainsi une unité minimale virtuelle de comportement, un rôle langagier élémentaire. (1989 : 113)

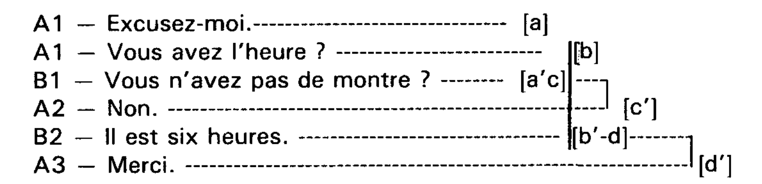
On dira donc qu'un échange (unité constitutive de la séquence) est constitué de clauses. C'est dire qu'un geste peut fort bien remplacer une intervention et constituer alors un élément de l'échange au même titre qu'un énoncé verbalisé. Soulignons ici que dans le cadre de l'inscription d'un dialogue dans un récit, il est fréquent de voir le narrateur commenter un enchaînement au lieu de le donner dans sa complétude. Il est très fréquent de trouver une intervention-clause [a] au discours direct et la narrativisation de la réaction mimo-gestuelle [a']. Au théâtre également, une didascalie de l'auteur peut signaler quel geste constitue la « réplique » d'un personnage.

L'intervention, constituée par une prise de parole d'un locuteur, plus grande unité monologale, peut fort bien s'étendre en longueur et être constituée par un récit complet ou par une séquence d'explication enchâssée en un point de l'échange en cours. Toutefois, une interruption monologuée un peu longue doit toujours être soigneusement négociée et elle donne lieu aux sanctions décrites au chapitre 2 (3.1.).

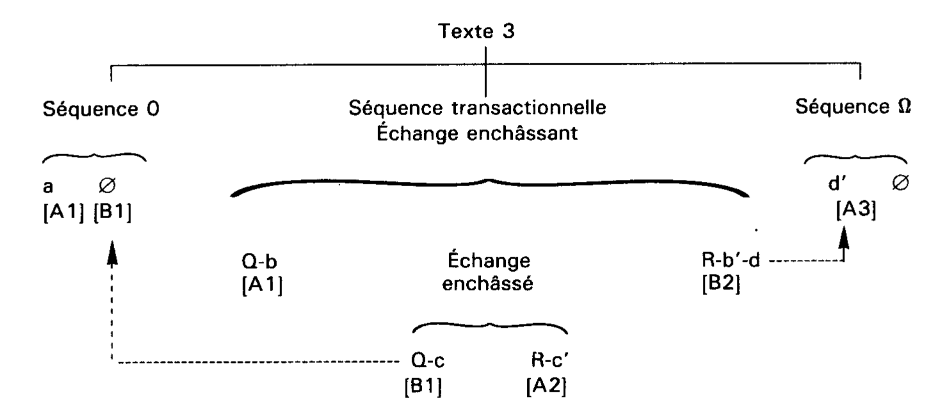
Faute de place, je vais décrire rapidement les enchaînements de plus en plus complexes que j'avais déjà examinés dans mon article de 1987a. Je corrige la description encore trop élémentaire proposée alors.

Texte 3 :
A1 — Excusez-moi. Vous avez l'heure ?
B1 — Vous n'avez pas de montre ?
A2 — Non.
B2 — Il est six heures.
A3 — Merci.

Ce texte ressemble au précédent, mais, d'une part la question (b) est juste interprétée comme une requête et il ne lui est pas répondu par le dédoublement observé plus haut, d'autre part la réplique B1 vient sérieusement compliquer l'enchaînement en donnant à l'ensemble de l'interaction une tonalité conflictuelle :



On peut hésiter à considérer B1 comme une acceptation de l'échange, mais je propose la description hiérarchique suivante de ce texte conversationnel élémentaire :



Cette description un peu plus fine que les précédentes permet de souligner plusieurs phénomènes mentionnés plus haut :

• On note d'abord l'absence d'échanges phatiques rituels de type « Bonjour ! » (A0 et B0) et « Au revoir » (A4 et B3). Cette absence est remplacée par une intervention que l'on peut dire phatique d'entrée en contact [A1-a] qui, sous la forme d'une excuse, tente clairement d'ouvrir une interaction tout en cherchant à atténuer l'effet de l'incursion de A sur le « territoire » de B.

L'intervention [B1] est d'ailleurs une réaction dont l'indéniable violence répond à la « violence » inévitable de l'incursion [1]. La clôture est assurément elliptique aussi. On aurait fort bien pu imaginer que B vienne clore à son tour l'échange en compensant son agacement initial par un : « Il n'y a pas de quoi. » Cette absence de clôture phatique réciproque confirme le déséquilibre initial. En d'autres termes, on voit qu'un défaut de structure peut être révélateur d'un rapport de force : tout n'est donc peut être pas aussi anarchique qu'on veut le dire dans la conversation ordinaire.

• Les transitions entre séquences phatiques et séquences transactionnelles sont assurées de façon inégale. On ne peut pas dire vraiment que B1 soit une clause [a'] et [c] en même temps. En revanche, B2 est à la fois réponse [R-b'] de la séquence transactionnelle enchâssante et service créé [d] appelant un remerciement [d']. De ce fait, A3 est en même temps remerciement [d'] et clôture de l'interaction.

• L'absence de réponse à la question [A1-b] qui ouvre le premier échange transactionnel, entraîne tout naturellement l'enchâssement d'un second échange. On peut parler ici d'enchâssement dans la mesure où la réponse [R-c'] conditionne [R-b']. Ajoutons que cette absence de réponse de B à la question posée par A est un signe de désaccord et une source de conflit. Le retardement d'une réponse est toujours un risque interactif.

En conclusion de cette première analyse d'un exemple un peu simple et inventé, je veux espérer que la formalisation proposée ne tombe pas sous la critique formulée par C. Kerbrat-Orecchioni à l'encontre du modèle hiérarchique de l'école de Genève : « Je me demande, écrit-elle, si ce type de représentation n'accorde pas *trop de structure* aux objets à décrire, et si ce "tout-hiérarchique" n'en "rajoute" pas un peu par rapport aux réalités empiriques » (1990 : 243).

Le dernier exemple que je vais étudier est tiré d'un texte fictionnel de la série policière des Reiner de Claude Klotz. Sa nature théâtrale et le dysfonctionnement qui le régit m'ont incité à le choisir.

> La série d'interviews télévisées qui suit ne passa pas à l'antenne durant les jours d'angoisse. Elles n'ont d'ailleurs, à notre connaissance, jamais été programmées. Un journaliste et un caméraman de l'ORTF allèrent poser dans différents quartiers de Paris les mêmes questions sur les événements en cours à des personnes isolées appartenant à diverses catégories sociales.
> [...] Troisième interview : (Jardin du Luxembourg — Une jeune fille, visiblement une étudiante, tricote sur un banc ; elle a de longs cheveux frisés sales).

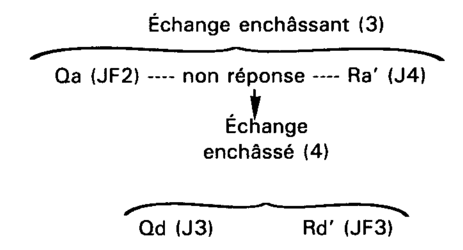
1. A. Finkielkraut écrit, à ce propos : « Par où commencer ? Par l'excuse. [...] C'est l'écrasante responsabilité des premiers mots : trouver une brèche dans la forteresse du quant-à-soi, se faire absoudre, en commençant, du scandale de commencer » (*Le Nouveau Désordre amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977 : 291).

> *Journaliste* [J1] : [1] Pourriez-vous, pour la télévision, donner votre avis sur les événements actuels ?
> *Jeune fille* [JF1] (regard très las) : [2] Et ça vous avancera à quoi d'avoir mon avis ?
> (Silence)
> *Journaliste* [J2] : [3] Eh bien... c'est... c'est intéressant de savoir ce que les gens pensent ; [4] vous n'aimez pas savoir ce que les gens pensent, vous ?
> *Jeune fille* [JF2] : [5] Si, bien sûr, [6] j'aimerais par exemple bien savoir ce que vous en pensez, vous ?
> *Journaliste* [J3] : [7] De quoi ?
> *Jeune fille* [JF3] : [8] Des événements.
> *Journaliste* [J4] : [9] Eh bien, à mon avis, ça va mal, très mal même.
> *Jeune fille* [JF4] : [10] Vous croyez que c'est la guerre ?
> *Journaliste* [J5] : [11] Il faut que je me méfie [12] car je suis d'un tempérament naturellement pessimiste, [13] mais je ne pense pas cette fois que nous pourrons l'éviter. [14] C'est d'ailleurs l'avis de ma femme.
> *Jeune fille* [JF5] : [15] Vous êtes mariés depuis longtemps ?
> *Journaliste* [J6] : [16] Ça va faire quinze ans.
> [...] *Jeune fille* [JF9] : [41] Je vous remercie infiniment, [42] à vous Cognac-Jay. (elle baisse la tête sur son tricot).
>
> C. Klotz-Reiner, *Cosmos-Cross*, éd. Christian Bourgois

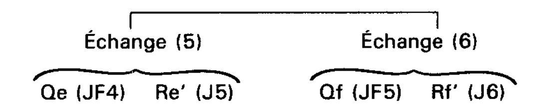
L'absence de séquences phatiques rituelles d'ouverture et de fermeture de type salutations s'explique assez bien ici par le genre de l'interview télévisée. À l'ellipse de toute séquence phatique d'ouverture répond quand même la séquence phatique de clôture rituelle (intervention JF9) : remerciements et antenne rendue aux studios de télévision. Tout l'humour tenant, bien sûr, ici au renversement des rôles : l'intervieweur interviewé se voit dépossédé de son pouvoir et c'est la jeune fille elle-même qui se substitue à lui pour rendre l'antenne. On comprend que, dans ces conditions, comme le souligne l'ouverture de ce passage très singulier et autonome par rapport au roman, cette interview délirante n'ait jamais été programmée. Du fait de ce dérapage, la question qui ouvre la séquence transactionnelle ne recevra jamais vraiment sa réponse. Ou plutôt, si l'interview peut se clore par les remerciements d'usage, c'est qu'en fait, la réponse a quand même été apportée. Elle l'est au terme d'une reprise de la question [Q-a1] du journaliste par la jeune fille [Q-a6] au début de la troisième séquence enchâssée. Dans ces conditions, la réponse [R-a'] attendue de la jeune fille est déplacée dans les séquences 3 et 5 : [Ra'9] et [Re'11] du journaliste (ensuite l'interview bifurque vers tout autre chose : la vie privée du journaliste-interviewé).

Cet exemple permet de mettre en évidence divers modes d'articulation des échanges transactionnels : le type enchâssé dont il a déjà été question plus haut et deux formes de liage coordonné.

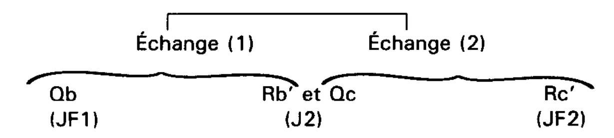
• Enchâssement d'échange engendré par une absence de réponse :



• Liage coordonné d'échanges dans des interventions successives (sans changement de rôles) :

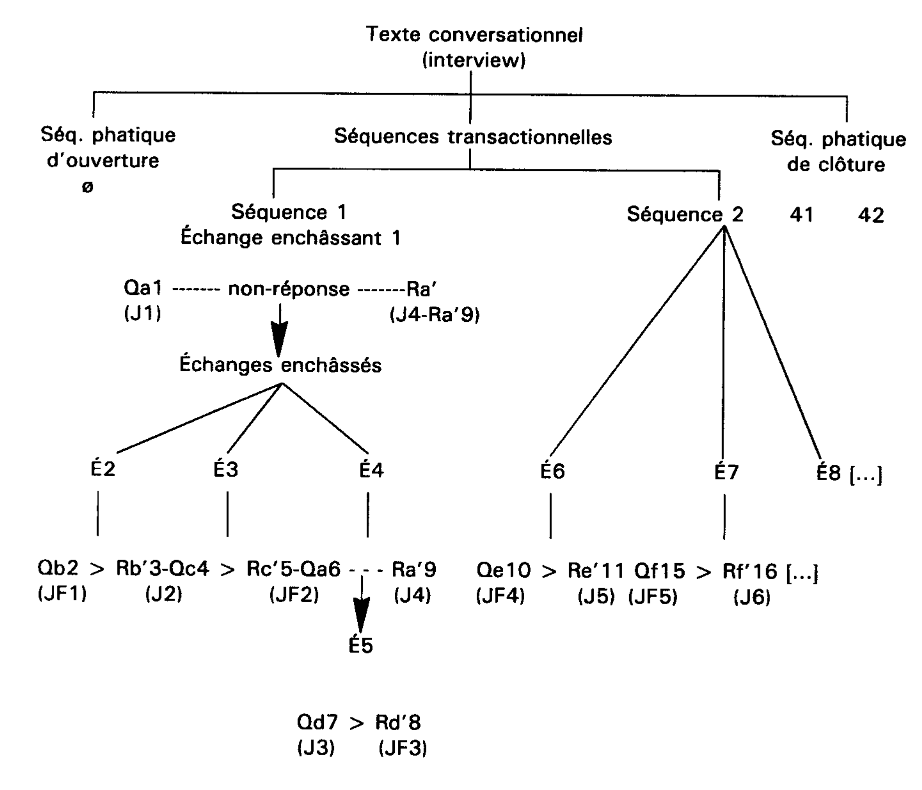


• Échanges coordonnés au sein d'une même intervention (alternance des rôles) :



On retrouve ici les grandes formes d'articulation des unités décrites au chapitre 2, à propos du récit, le cas des échanges alternés est même envisageable : c'est l'exemple du dialogue de sourds dans lequel deux conversations se poursuivent symétriquement sans se rencontrer.

On peut résumer la structure de l'extrait de *Cosmos-cross* de la façon suivante (je numérote les interventions J1, J2 etc., d'une part, et les clauses a1, b2, b'3, etc., d'autre part) :



Je ne développe pas, on perçoit aisément la complexité de la description d'un texte un peu plus intéressant que ceux qui sont généralement cités.

4. L'inscription du dialogue dans le récit

De tout temps, l'insertion des dialogues a posé aux écrivains des problèmes techniques et esthétiques. Un des derniers en date, pourtant spécialiste de narratologie et de sémiotique par ailleurs, s'exprime en ces termes dans son *Apostille au Nom de la rose* :

> Les conversations me posaient de gros problèmes que j'ai résolus en écrivant. Il est une thématique, peu traitée par les théories de la narrativité, qui est celle des *turn ancillaries*, c'est-à-dire les artifices grâce auxquels le narrateur passe la parole aux différents personnages. [...] C'est un problème de style, un problème idéologique, un problème de « poésie », autant que le choix d'une rime, d'une assonance ou l'introduction d'un paragramme. Il s'agit de trouver une certaine cohérence. (Eco 1985 : 37 et 39)

Dans « Conversation et sous-conversation » (1956), Nathalie Sarraute examine aussi cette « encombrante convention ». Les cas d'extrême

domination du dialogue qu'elle cite (Ivy Compton-Burnett et Hemingway) ne sont cependant pas tout à fait des innovations et doivent être complétés par ceux de Gyp, d'Abel Hermant, par les 350 pages de pur dialogue de *Jean Barois* de Roger Martin du Gard et par les 500 pages de questions et de réponses de *L'Inquisitoire* de Robert Pinget. Comme le souligne Nathalie Sarraute, de tels cas particuliers s'apparentent plus au théâtre qu'au genre romanesque. À l'autre extrémité, en intervenant dans les dialogues et en recourant à l'analyse, la tentative proustienne est plus spécifiquement romanesque. Elle apporte aux lecteurs « ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience non pas en étendue (cela leur est donné à meilleur compte et de façon plus efficace par le document et le reportage), mais en profondeur » (1956). L'invention des *Tropismes* consistera « à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains que Proust n'a eu le temps que de survoler ». La sous-conversation ici évoquée est déjà en germe dans l'œuvre d'Henry James.

Derrière la question de l'insertion du dialogue dans le corps d'un récit se profile la question du discours relaté : direct, indirect, indirect libre et narrativisé. Cette question a été l'objet d'une assez abondante littérature pour que je ne la développe pas ici.

Retenons que se posent deux questions, de notre point de vue. Celle de l'effet de dominante du récit sur le dialogue dans le cas du discours indirect, indirect libre et narrativisé. Seul le discours direct garde une certaine autonomie. L'insertion est assurée par les verbes attributifs généralement utilisés. Reste encore la question du degré de développement des séquences dialogales. La forme du dialogue dominant tire le roman vers le théâtre, la forme du récit dominant aboutit à ces séquences tronquées dont le petit extrait de *Madame Bovary* cité plus haut (p. 151) est un exemple type : la réponse de Charles Bovary à la question posée par l'enfant est narrativisée (« Sur la réponse de Charles ») et les paroles de l'enfant passent du discours direct dans le manuscrit autographe de Flaubert (« Il y a joliment longtemps que je suis à vous espérer, ajouta-t-il, Mamzelle Emma m'a envoyé vous attendre, sitôt que Borel a été revenu. C'est que notre maître souffre l'impossible il jure comme tout ») à un style indirect libre qui neutralise les marques d'oralité et souligne seulement, avec les italiques, la parole d'autrui. La décision de passer le discours d'un personnage d'un premier plan (séquence dialogale complète ou tronquée) à un second plan est une décision importante. On peut émettre ici l'hypothèse d'un choix destiné à ne pas donner d'importance à un personnage secondaire. La narration reste centrée sur un Charles silencieux.

À titre d'exemple d'inscription du dialogue dans un récit, je me propose de revenir sur la fable de La Fontaine dont l'analyse narrative en fin de chapitre 2 ne pouvait être qu'insuffisante. En développant l'analyse séquentielle

de ce dialogue, je complète donc à la fois l'analyse narrative du chapitre 2 et la réflexion générale sur les types de dialogues.

— [1] Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?
Dit cet animal plein de rage :
[2] Tu seras châtié de ta témérité.
— [3] Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté
Ne se mette pas en colère ;
[4] Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant
Plus de vingt pas au-dessous d'Elle ;
[5] Et que par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.
— [6] Tu la troubles, reprit cette bête cruelle ;
[7] Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
— [8] Comment l'aurois-je fait si je n'étois pas né ?
Reprit l'Agneau, [9] je tette encor ma mère.
— [10] Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.
— [11] Je n'en ai point. — [12] C'est donc quelqu'un des tiens ;
[13] Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers et vos chiens.
[14] On me l'a dit : [15] il faut que je me venge.

La Fontaine, *Fables*.

On a peu dit de la fable de La Fontaine lorsqu'on a simplement décrit sa structure narrative. On n'a rien dit de l'humour grinçant de la morale, transposition bien ironique du modèle latin du fabuliste : « Cette fable est écrite contre ceux qui, sous des prétextes inventés, accablent les innocents » (Phèdre). On peut parler d'ironie ici dans la mesure où ce que la fable « montre » est si énorme qu'on ne peut prendre la morale proposée au seul premier degré.

L'analyse du dialogue montre un non-respect du modèle prototypique : aucune séquence phatique d'ouverture et de fermeture. Le dialogue est immédiatement donné dans sa phase transactionnelle. Deux explications peuvent être avancées : une loi d'économie liée au genre narratif de la fable, mais on peut aussi considérer que la violence de l'interaction rend totalement inutile toute démarche phatique rituelle. La violence est proprement la négation des principes de ménagement et de consensus qui président aux rituels phatiques.

Le corps de l'interaction est assez complexe. Le loup ouvre et ferme la transaction (L1 et L4), ce qui prouve qu'il domine en prenant l'initiative et en ayant le dernier mot.

La première intervention du Loup (L1) donne le ton : il pose d'abord une question [1] puis il profère une menace [2] qui annonce l'issue de l'interaction puisque l'Agneau est bel et bien « châtié de sa témérité » en fin de texte. Cet enchaînement Question + Menace nous incite à revoir la nature

interrogative de la question initiale : ne serait-ce pas une fausse question destinée à permettre au Loup d'asserter par présupposition un fait et d'en conclure une promesse de châtiment ?

La longue intervention (A1) de l'Agneau constitue une sorte de réponse argumentée à la question posée. En fait, plus qu'une réponse à la fausse question, le propos de l'Agneau se présente comme une véritable entreprise de réfutation des présupposés de la question initiale. En effet, alors que la question porte sur la « hardiesse » – « témérité » de l'Agneau, elle présuppose comme un fait donné que ce dernier est venu troubler l'eau du Loup. Le mouvement argumentatif du propos de l'Agneau est le suivant :

[3] Préparation, recadrage de l'interaction.
[4] MAIS : exposé d'un fait physique (donnée irréfutable)
[5] PAR CONSÉQUENT (Conclusion) : négation du présupposé : « Je ne puis troubler... »

On peut dire que l'Agneau recadre l'interaction en proposant au Loup de passer de la violence (« ne se mette pas en colère ») au raisonnement (« qu'elle considère »). La citation de Perelman proposée au chapitre 2 (page 70) montre bien que la décision d'argumenter est un renoncement à la force. L'Agneau doit recourir à la parole argumentative — au dialogue dialectique recherchant les preuves, affirmant la vérité et dénonçant-démontrant la fausseté — pour tenter de bloquer la violence initiale. Par rapport au Loup qui engage, avec cette fausse question, un « faux » dialogue — un dialogue éristique [1] —, l'Agneau entre dans une entreprise de conviction (c'est, bien sûr, sa seule arme).

L'intervention L2 du Loup confirme que le dialogue dans lequel il s'est engagé est un dialogue éristique. L'assertion [6] vient juste réaffirmer le présupposé de la question initiale en réduisant à néant toutes les objections de l'Agneau. Aux faits eux-mêmes, démontrés par l'Agneau, est opposé un autre fait, non démontré, lui. Le Loup poursuit pourtant son argumentation éristique. La clause notée [7] est un reproche qui apparaît comme une deuxième raison de mettre la menace [2] à exécution.

La réplique A2 de l'Agneau [8] et [9] vient contester par un fait objectif le présupposé de l'assertion [7] du Loup. L'intervention suivante du Loup (L3) semble accepter l'objection de l'Agneau et la corriger [10]. L'Agneau réplique à son tour (A3) selon la même dialectique de réfutation des présupposés [11].

Le mécanisme des enchaînements ne peut être décrit dans les termes simples Question > Réponse envisagée plus haut. Si la question apparaît comme la plus évidente des ouvertures d'un échange et la réponse comme la

1. Éristique vient de « éris » qui signifie querelle. Protagoras passe pour l'inventeur de cet art de la controverse, cher aux sophistes et qui permettait de faire triompher l'absurde et le faux.

composante réactive de la paire, il faut bien voir qu'une assertion permet aussi de prendre l'initiative et d'ouvrir un échange. Une assertion pose un fait, une donnée, une thèse que l'interlocuteur est sommé d'admettre ou de réfuter. Un échange est donc clairement ouvert aussi bien par un acte interlocutif d'interrogation que par un acte d'assertion. De plus, la valeur illocutoire d'une clause peut être en apparence assertive ou interrogative et viser en fait une tout autre action : les reproches que formule le Loup prennent ainsi, en surface, l'aspect d'une interrogation [1] ou d'une simple assertion [7].

La nature éristique du dialogue choisi par le Loup est évidente jusqu'à la fin : il s'agit bien de mettre l'adversaire en difficulté *quoi qu'il dise*. Les prémisses-présupposés ne jouent pas un rôle important dans le dialogue éristique. L'Agneau, lui, a raison de chercher à situer l'interaction dans un autre type de dialogue, car dans le cas des dialogues dialectique et critique des Anciens — connus bien sûr de La Fontaine — le rôle des prémisses est important et l'adhésion des interlocuteurs est indispensable. Le fait que le Loup ne s'en soucie pas matérialise bien son optique éristique. Comme le note G. Dispaux : « En s'engageant à dialoguer, on témoigne de l'intention d'obtenir un accord, même partiel. Si cette volonté est absente, la relation dialectique s'épuise dans le jeu-spectacle du dialogue éristique » (1984 : 55).

La façon dont le Loup va clore l'interaction est d'abord la même qu'avant : passage de la responsabilité directe de l'Agneau [7] à celle de son frère [10] puis de sa famille [12] et plus largement de sa classe ou de son clan (« vous »). Le dernier argument est amené par CAR [13] et c'est celui qui énonce le plus clairement les raisons du Loup : un affrontement dont Louis Marin (1986) a montré qu'il est celui du monde de la nature (celui du Loup) et du monde de la culture (celui de l'Agneau, des chiens et des bergers). Ces deux mondes n'obéissent pas aux mêmes lois.

À mon sens, si la morale ironise, c'est pour interroger l'ordre du monde : le leurre de l'argumentation ou la parodie de procès que révèle le dialogue éristique prouve que nous vivons dans un univers de barbarie encore non régulé par la parole.

Il faut encore relever l'étrange clause [14] qui semble relativiser la seule juste raison du Loup. En passant d'une évidence naturelle qui pourrait justifier son acte [15] à un « on-dit », le Loup prouve qu'il n'a même pas été directement victime de l'agression posée en [13]. L'édifice dialectique s'effondre totalement pour que l'emporte la seule sophistique éristique.

5. Exercice d'analyse séquentielle

En revenant sur les deux dialogues du texte de Jules Verne proposé dans l'exercice 5.3. du chapitre précédent, déterminez leur incomplétude et les formes d'enchaînements qui les caractérisent.

[A1] « Demain, dit-il, je tuerai cet ours !
[B1] — Demain ! fit Johnson, qui semblait sortir d'un mauvais rêve.
[A2] — Demain !
[B2] — Vous n'avez pas de balle !
[A3] — J'en ferai.
[B3] — Vous n'avez pas de plomb !
[A4] — Non, mais j'ai du mercure !

[B4] « Ah ! monsieur Clawbonny, s'écria le maître d'équipage, voilà qui est merveilleux ! Vous êtes un f[illegible]r homme !
[A5] — Non, mon ami, repondit le docteur, je suis seulement un homme doué d'une bonne mémoire et qui a beaucoup lu.
[B5] — Que voulez-vous dire ?
[A6] — Je me suis souvenu à propos d'un fait relaté par le capitaine Ross dans la relation de son voyage : il dit avoir percé une planche d'un pouce d'épaisseur avec un fusil chargé d'une balle de mercure gelé ; si j'avais eu de l'huile à ma disposition, c'eût été presque la même chose, car il raconte également qu'une balle d'huile d'amande douce, tirée contre un poteau, le fendit et rebondit à terre sans avoir été cassée.

Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras.*

Chapitre 7

Un exemple d'hétérogénéité réglée : le monologue narratif dans le théâtre classique

Après des chapitres consacrés à des formes textuelles élémentaires, il me paraît indispensable de passer à un mode complexe de combinaison de séquences hétérogènes en essayant de réconcilier tradition rhétorique et analyse linguistique. Le monologue narratif théâtral est un des grands genres du récit. Il présente un intérêt majeur dans le cadre du présent ouvrage : il s'agit d'une séquence insérée dans une autre, dialogale. La fable de La Fontaine étudiée aux chapitres 2 et 6 présentait le cas de figure exactement inverse d'un dialogue inséré dans une séquence narrative.

Pour aborder ce genre narratif singulier, j'examinerai tout d'abord les rapports du théâtre et de la narration en insistant sur le mode d'insertion du récit dans le dialogue. Je procéderai aussi à une relecture des thèses de Jacques Schérer dans *La Dramaturgie classique en France* et, à la lumière de cette mise au point théorique et historique, je décrirai un certain nombre de célèbres monologues narratifs d'exposition et de dénouement [1].

1. Théâtre et narration

1.1. Le texte théâtral : genre narratif ou dramatique ?

La pensée classique oppose, depuis l'Antiquité, la *diègèsis* à la *mimèsis*. Cette dernière étant entendue dans le sens platonicien de *dialogue*, c'est-à-dire moins d'imitation (sens communément retenu aujourd'hui) que de transcription ou de citation. Soit un couple *récit VS dialogue* ou *mode narratif VS mode dramatique*. Cette opposition est reprise par Gérard Genette, dans *Nouveaux Discours du récit* (1983). Ce dernier déplore l'entreprise et le titre même de *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* de Thomas Pavel (1976) en

1. Une première version de cette étude, écrite avec la collaboration de Bénédicte Le Clerc, a paru dans un numéro de *Pratiques* (n° 59, septembre 1988) consacré aux genres du récit.

soulignant que « la syntaxe d'une tragédie ne peut être que *dramatique* » (1983 : 13).

On peut effectivement opposer le livre de Pavel à deux articles du n° 41 de la revue *Pratiques* : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral » (Kerbrat-Oreccioni 1984) et « La conversation au théâtre » (Petitjean 1984) ou encore au n° 6 des *Cahiers de linguistique française* de l'Université de Genève, « Discours théâtral et analyse conversationnelle » (Moeschler et Reboul 1985). La simple confrontation des titres permet de situer le débat et de dégager deux tendances : l'analyse narrative (Pavel) et l'analyse de la conversation (Reboul-Moeschler) peuvent aborder, chacune à leur manière, le discours théâtral du classicisme français. Le fait qu'il s'agisse des grandes tragédies de Corneille dans le premier cas et de *L'École des maris* et des *Fourberies de Scapin* dans l'autre ne change rien à l'affaire. On reconnaît derrière « syntaxe narrative » et « analyse conversationnelle » deux façons d'approcher le texte théâtral en privilégiant soit le mode narratif, soit le mode dramatique.

Lorsque, à la fin de leur travail (pages 103-106 et 107-110), A. Reboul et J. Moeschler résument les deux pièces de Molière, ils procèdent, en fait, à la suppression des dialogues et à la restitution monologale d'une *histoire*. Il est vrai qu'une pièce de théâtre, à un certain niveau de description (celui du résumé précisément), est une *histoire* et Georges Jean, dans son ouvrage général sur le théâtre de la collection « Peuple et culture » au Seuil, peut rappeler la citation célèbre de Brecht : « La fable, c'est le cœur du spectacle », et ajouter en justifiant, en quelque sorte, l'entreprise de Pavel :

> Elle est constituée par la somme des événements dans lesquels les personnages sont impliqués, qu'ils le veuillent ou non. C'est l'histoire qu'on raconte pour le plaisir du spectateur. C'est la fiction grâce à laquelle la représentation se déroule dans le temps. Elle est présente même dans ces pièces d'aujourd'hui « où il ne se passe rien ». Car le spectateur de théâtre attend toujours qu'il se passe quelque chose. Cette attente pouvant d'ailleurs constituer toute la fable. De plus, la fable est le révélateur où se réfractent la société, l'histoire, les idéologies. (1977 : 116)

Pour considérer une pièce de théâtre comme un récit, il faut donc passer du niveau des dialogues des acteurs-personnages de la représentation théâtrale à celui de la pièce comme texte global communiqué par un auteur (narrateur) absent à un public (lecteur) :

> À première vue, le théâtre peut nous apparaître comme une narration, surtout lorsque l'on songe de préférence au texte théâtral : pendant les cours et les examens de littérature, nous avons l'habitude de résumer les pièces narrativement. Nous pouvons étudier les personnages principaux et les personnages secondaires exactement comme dans les textes narratifs et nous pouvons établir le modèle actantiel d'une pièce de théâtre qui ne se distinguera en rien de celui d'une nouvelle ou d'un roman. Mais un tel résumé narratif est-il fidèle au texte et, surtout, est-il fidèle à la représentation ? (Kibedi Varga 1988 : 84)

En abandonnant une position narratologique par trop générale et dégagée du texte proprement dit, je considère que le texte théâtral doit recevoir en priorité une description conversationnelle, attentive aux échanges de répliques qui constituent la forme même de la part verbale de la représentation. En accord avec G. Genette, je dirai donc que le texte théâtral est constitué de répliques-interventions [1] et je centrerai mon attention sur les insertions de passages narratifs dans des échanges dialogaux. Les ruptures d'équilibre entre le dialogue et les moments narratifs sont clairement dénoncées par des formules de ce genre :

— « Au lieu de scènes, nous avons des récits » (préface de *Cromwell*).

— « Une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne peuvent passer en action » (préface de *Britannicus*).

On voit que l'opposition entre scènes-action-dialogue, d'une part, et narration, d'autre part, est perçue par les plus grands écrivains eux-mêmes (Hugo et Racine). Le texte théâtral comporte des zones textuelles jugées tellement hétérogènes (dialogue VS récit) que les classiques — contre les débordements du théâtre d'avant la Fronde — ont jugé nécessaire d'en codifier les relations.

A. Kibedi Varga décrit bien la nature prioritairement dialogale du texte de théâtre :

> Il contient en général de nombreux éléments non dramatiques qui proviennent de l'*exposition*, c'est-à-dire des renseignements concernant des événements antérieurs à l'action et que l'auteur fait raconter à quelqu'un, en général au début de la pièce. La véritable *action* dramatique, c'est-à-dire les événements représentés sur scène, se réduit la plupart du temps à peu de chose : tout ce qu'un narrateur aimerait raconter avec beaucoup de verve, toute la riche biographie des personnages, c'est déjà du passé. La narration est presque entièrement antérieure à l'action ; elle la conditionne même, mais la part narrative de celle-ci se réduit à un minimum. [...] Une fois l'action déclenchée, la narration se dresse presque comme un obstacle ; comme les descriptions dans les romans réalistes, elle est nécessaire mais elle ralentit la marche des événements. (1988 : 84)

Puisque le texte théâtral classique comporte des séquences narratives, il convient de se donner les moyens de décrire ces séquences monologales et surtout leur mode d'insertion dans le texte dialogal. Pour une linguistique textuelle, l'étude du monologue narratif présente un double intérêt : permettre, d'une part, de poser très concrètement la question de l'insertion de séquences hétérogènes du type :

[conversation [récit] conversation],

1. Auxquelles il convient, bien sûr, d'ajouter les didascalies très brèves dans le théâtre classique, mais bien plus nombreuses et développées chez Hugo, par exemple, pour citer un cas extrême.

permettre, d'autre part, de penser la nature profondément dialogique des échanges narratifs. Avec ce qu'on peut appeler un type de *récit dans la conversation*, il s'agit donc de souligner l'ouverture ou la coconstruction du récit par le narrateur-récitant et son interlocuteur. Soit une triple problématique : celle de la structure interne (intra-textuelle) du monologue narratif, celle de l'insertion (cotextuelle) du récit dans le dialogue, celle de la fonction interactionnelle (contextuelle) de l'échange narratif.

1.2. Le récit dans la conversation (*L'École des femmes* II, 5)

Le chapitre 2 a proposé une définition minimale de la séquence narrative (je renvoie surtout à l'étude d'un extrait des *Justes* de Camus qui a permis d'expliciter la structure intratextuelle du monologue narratif — sa « syntaxe narrative » — et son insertion dans le cotexte conversationnel — sa « syntaxe dramatique »). Sur la base de cette première description, on peut dire que le monologue narratif au théâtre comporte, comme tout récit oral, deux macro-propositions qui l'encadrent : une Entrée-préface (Pn0) et une Évaluation finale ou Morale (PnΩ). L'une permet de passer du monde actuel de l'échange au monde de la narration, l'autre d'accomplir le trajet inverse. On constatera plus loin que, dans la dramaturgie classique, un ensemble de répliques prépare généralement le récit non seulement par une Entrée-préface, mais également par un Résumé. Comme on l'a déjà vu, le récit peut aussi comporter des Évaluations ; quand elles sont le fait du récitant, celles-ci sont généralement destinées à signaler l'issue du récit ou à maintenir l'attention de l'interlocuteur.

Ces premières observations s'appliquent parfaitement au monologue narratif classique. Molière imagine toutefois, à la scène II,5 de *L'École des femmes*, un autre mode d'évaluation : une évaluation externe par le destinataire, interprétant du récit lui-même. Il s'agit de la scène qui commence par l'illustre enchaînement des vers 460 et 461 :

ARNOLPHE. — [...] Quelles nouvelles ?
AGNÈS. — Le petit chat est mort. [...]

Cette scène est dominée par une demande d'information et l'attente d'une tout autre « nouvelle ». Dans cette situation d'interrogatoire, Agnès, sommée de raconter, n'a pas besoin d'imposer sa prise de parole narrative. Faute de place, je n'examine que le premier récit d'Agnès (vers 483 à 542) en citant tout le texte indispensable à la démonstration :

ARNOLPHE, *ayant un peu rêvé.*

[...]
Quelques voisins m'ont dit qu'un jeune homme inconnu
470 Était en mon absence à la maison venu,
Que vous aviez souffert sa vue et ses harangues ;

Mais je n'ai point pris foi sur ces méchantes langues,
Et j'ai voulu gager que c'était faussement...

AGNÈS

Mon Dieu, ne gagez pas : vous perdriez vraiment.

ARNOLPHE

475 Quoi ? c'est la vérité qu'un homme... ?

AGNÈS

Chose sûre.
Il n'a presque bougé de chez nous, je vous jure.

ARNOLPHE, *bas, à part.*

Cet aveu qu'elle fait avec sincérité
Me marque pour le moins son ingénuité.

(haut)

Mais il me semble, Agnès, si ma mémoire est bonne,
480 Que j'avais défendu que vous vissiez personne.

AGNÈS

Oui ; mais quand je l'ai vu, vous ignorez pourquoi ;
Et vous en auriez fait, sans doute, autant que moi.

ARNOLPHE

Peut-être ; mais enfin contez-moi cette histoire.

AGNÈS

Elle est fort étonnante et difficile à croire.
485 J'étais sur le balcon à travailler au frais,
Lorsque je vis passer sous les arbres d'auprès
Un jeune homme bien fait, qui rencontrant ma vue,
D'une humble révérence aussitôt me salue :
Moi, pour ne point manquer à la civilité,
490 Je fis la révérence aussi de mon côté.
Soudain il me refait une autre révérence :
Moi, j'en refais de même une autre en diligence ;
Et lui d'une troisième aussitôt repartant,
D'une troisième aussi j'y repars à l'instant.
495 Il passe, vient, repasse, et toujours de plus belle
Me fait à chaque fois révérence nouvelle ;
Et moi qui tous ces tours fixement regardais,
Nouvelle révérence aussi je lui rendais :
Tant que si sur ce point la nuit ne fût venue,
500 Toujours comme cela, je me serais tenue,
Ne voulant point céder, et recevoir l'ennui
Qu'il me pût estimer moins civile que lui.

ARNOLPHE

Fort bien.

AGNÈS

Le lendemain, étant sur notre porte,
Une vieille m'aborde en parlant de la sorte :
505 « Mon enfant le bon Dieu puisse-t-il vous bénir,
Et dans tous vos attraits longtemps vous maintenir !

Il ne vous a pas faite une belle personne
Afin de mal user des choses qu'il vous donne ;
Et vous devez savoir que vous avez blessé
510 Un cœur qui de s'en plaindre est aujourd'hui forcé. »

ARNOLPHE, *à part*

Ah ! suppôt de Satan ! exécrable damnée !

AGNÈS

« Moi, j'ai blessé quelqu'un ! fis-je toute étonnée.
— Oui, dit-elle, blessé, mais blessé tout de bon ;
Et c'est l'homme qu'hier vous vîtes du balcon.
515 — Hélas ! qui pourrait, dis-je, en avoir été cause ?
Sur lui, sans y penser, fis-je choir quelque chose ?
— Non, dit-elle, vos yeux ont fait ce coup fatal,
Et c'est de leurs regards qu'est venu tout son mal.
— Hé ! mon Dieu ! ma surprise est, fis-je, sans seconde :
520 Mes yeux ont-ils du mal, pour en donner au monde ?
— Oui, fit-elle, vos yeux, pour causer le trépas,
Ma fille, ont un venin que vous ne savez pas.
En un mot il languit, le pauvre misérable ;
Et s'il faut, poursuivit la vieille charitable,
525 Que votre cruauté lui refuse un secours,
C'est un homme à porter en terre dans deux jours.
— Mon Dieu ! j'en aurais, dis-je, une douleur bien grande :
Mais pour le secourir qu'est-ce qu'il me demande ?
— Mon enfant, me dit-elle, il ne veut obtenir
530 Que le bien de vous voir et vous entretenir :
Vos yeux peuvent eux seuls empêcher sa ruine
Et du mal qu'ils ont fait être la médecine.
— Hélas ! volontiers, dis-je : et puisqu'il est ainsi,
Il peut, tant qu'il voudra, me venir voir ici. »

ARNOLPHE, *à part*

535 Ah ! sorcière maudite, empoisonneuse d'âmes,
Puisse l'enfer payer tes charitables trames !

AGNÈS

Voilà comme il me vit, et reçut guérison.
Vous-même, à votre avis, n'ai-je pas eu raison ?
Et pouvais-je, après tout, avoir la conscience
540 De le laisser mourir faute d'une assistance,
Moi qui compatis tant aux gens qu'on fait souffrir
Et ne puis, sans pleurer, voir un poulet mourir ?

ARNOLPHE, *bas, à part*

Tout cela n'est parti que d'une âme innocente ;
Et j'en dois accuser mon absence imprudente,
545 Qui sans guide a laissé cette bonté de mœurs
Exposée aux aguets des rusés séducteurs.
Je crains que le pendard, dans ses vœux téméraires,
Un peu plus fort que jeu n'ait poussé les affaires.

Le récit d'Agnès commence (v. 484) par une Entrée-préface type destinée à souligner le caractère surprenant du récit à venir : « [Cette histoire] est fort étonnante et difficile à croire. » Cette Entrée-préface est même précédée d'une sorte de Résumé (v. 476), aveu qui fait du récit à venir l'explication-justification du fait coupable d'avoir reçu un homme sans autorisation (v. 479-480). Le caractère dialogique du récit apparaît dans la demande formulée par Arnolphe lui-même : « Mais enfin contez-moi cette histoire » (v. 483). De plus, le noyau — Complication-Pn2 des vers 503 à 510, Action-évaluation-Pn3 des vers 512 à 528 et Résolution-Pn4 des vers 529 à 534 — est constitué par un dialogue rapporté. Enfin, chacune des macro-propositions essentielles (la Complication Pn2 et la Résolution Pn4) est suivie d'une évaluation explicite d'Arnolphe. Si ce dernier souligne seulement la fin de la situation initiale (Orientation-Pn1) par « Fort bien », ses deux évaluations en aparté des vers 511 (« Ah ! suppôt de Satan ! exécrable damnée ! ») et 535-536 (« Ah ! sorcière maudite, empoisonneuse d'âme./Puisse l'enfer payer tes charitables trames ! ») ponctuent, elles, les deux faits majeurs de la progression narrative. La structure de ce début de scène est la suivante :

(a) Dialogue (v. 482)
(b) Résumé (476)
Demande de récit (483)
Entrée-préface (484)

(c) [RÉCIT]
Pn1 = Orientation (v. 485-502)
Pn2 = Complication (v. 503-510)
+ Évaluation d'Arnolphe (aparté du v. 511)
Pn3 = Réaction-évaluation (v. 512-528)
Pn4 = Résolution (v. 529-534)
+ Évaluation d'Arnolphe (aparté des v. 535-536)
Pn5 = Situation finale (v. 537)

(d) Coda (retour au dialogue : 538-542)
Morale (543-548)

(e) Dialogue puis récit 2

Comme on le voit, l'insertion du dialogue en Pn2-Pn3-Pn4 et surtout les évaluations après les déclencheurs Pn2 et Pn4 soulignent la structure interne de la séquence. Ajoutons que l'ellipse des événements résumés au v. 537 incite ensuite le jaloux à susciter un récit complémentaire (récit 2). Molière résout le problème technique de l'introduction du récit dans le drame en ménageant des interruptions de la narratrice et en mettant en scène des dialogues rapportés à l'intérieur même de la narration.

Voyons à présent comment la rhétorique de la dramaturgie classique aborde les faits de dramaturgie que nous venons de mentionner.

2. Approche dramaturgique du monologue narratif classique

Comme la tradition le souligne et comme nous venons de le rappeler, au théâtre, le récit est une forme monologuée de longueur variable, insérée dans un dialogue. Selon les époques, ce récit a pu être pris en charge soit par un récitant étranger à l'action, soit par un personnage impliqué dans l'action. Le premier cas de figure domine dans la tragédie antique et ses versions modernes : le chœur dans *Antigone* d'Anouilh, la voix dans *La Machine infernale* de Cocteau, le mendiant dans *Électre* de Giraudoux assurent ce rôle avec une extériorité suffisante par rapport à l'action elle-même. La dramaturgie classique recourt, le plus souvent, à la seconde possibilité.

À partir de la Fronde, la place et les fonctions du récit ont été soigneusement codifiées. *La Dramaturgie classique en France* de J. Schérer (1966) reste actuellement la meilleure synthèse portant sur les règles théâtrales de cette époque. La section qui retient mon attention se trouve dans la deuxième partie de l'ouvrage (« La structure externe de la pièce ») et elle fait partie du quatrième chapitre consacré aux formes fixes. Avant le monologue et l'aparté, J. Schérer examine, dans un premier temps, les règles du récit (1966 : 229-235) puis sa « forme », ses « fonctions » et son « prestige » (1966 : 235-244).

2.1. Les trois lois du monologue narratif

Les observations de J. Schérer étant assez désordonnées, j'ai choisi de les regrouper en envisageant pour ma part, de façon synthétique, trois grandes lois — liées, bien sûr, les unes aux autres — que je propose de désigner en ces termes :

— une loi d'homogénéité textuelle ou *loi d'économie* ;
— une loi référentielle ou *loi d'information* ;
— une loi pragmatique ou *loi de motivation*.

Loi d'économie

Cette loi correspond à l'affirmation, déjà citée plus haut, de Racine dans sa première préface de *Britannicus* : « Une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne peuvent passer en action. » C'est bien du choix d'un type de mise en texte qu'il s'agit ici : récit ou dialogue. Si le récit rapporte des événements (loi d'information) qu'il est impossible de représenter sur la scène, c'est bien sûr en raison de la règle des trois unités (de lieu, de temps et d'action) et de la règle de bienséance. La loi d'économie contrôle essentiellement la *fréquence* et la *durée* des récits : dans un genre dramatique dialogal dont l'essence est la matérialisation par la parole des émotions et des passions, la narration monologale apparaît comme un pis-aller auquel il ne faut recourir qu'à propos et sans excès. Au sujet de ce qu'il appelle « le récit dramatique », Pierre Guiraud a insisté sur cette hétérogénéité textuelle et parlé, à sa manière, de l'incompatibilité stylistique fondamentale du drame et du récit : « Ce dernier, en effet, dans la mesure où il postule une distanciation du temps narré et du temps de la narration, suspend le temps dramatique et énerve l'action » (1969 : 152). De la même façon que la description peut venir perturber la progression narrative dans le genre romanesque, le caractère monologal du récit risque de briser le rythme des enchaînements de répliques. Cette loi d'économie est donc entièrement justifiée par la crainte toute classique de l'hétérogénéité et par la recherche constante d'une unité discursive : le dialogue. On a vu comment, dans la scène 5 de l'acte II de *L'École des femmes*, le dialogue (répliques d'Arnolphe en aparté et discours relaté) pouvait alléger la densité du monologue narratif.

Loi d'information

Cette deuxième loi est déterminée par des exigences référentielles. Le récit doit, en raison des limites imposées par les « unités », apporter de l'information sur des faits inconnus (loi 2.a.) ; il doit aussi, en raison cette fois du caractère psychologique du théâtre classique, fournir des informations sur les caractères des personnages eux-mêmes (loi 2.b.). L'information porte soit sur les absents dont il est question dans le récit, soit sur les présents : le narrateur-récitant lui-même et/ou son auditeur. Pierre Guiraud relève fort justement que la fonction d'information « doit être masquée et subordonnée à l'action ».

Trois exemples suffiront : une maxime de Corneille, dans l'examen de la suite du *Menteur*, stipule que — conformément à la loi 2.a. — « il ne faut jamais faire raconter ce que le spectateur a déjà vu » et, dans l'Examen de *Polyeucte*, il ajoute : « [...] Ce sont des choses dont il faut instruire le spectateur en les faisant apprendre par un des acteurs à l'autre ; mais il faut prendre garde avec soin que celui à qui on les apprend ait lieu de les ignorer jusque-là aussi bien que le spectateur. » À la scène 2 de l'acte IV d'*Horace*, il est, d'un point de vue tant psychologique que dramaturgique, naturel de voir Valère, dans un récit d'une trentaine de vers, raconter la seconde partie du combat des Horaces et des Curiaces en insistant sur le prestige du jeune héros absent de la scène (loi 2.b.). Enfin, les interventions pressantes d'Arnolphe, dans la scène de *L'École des femmes* étudiée plus haut, ainsi que ses évaluations successives en aparté, sont, bien sûr, destinées à révéler la jalousie du vieux barbon autant qu'à mettre en évidence des faits encore incertains. Quant à l'innocence (de la narration) d'Agnès, elle est reconnue et soulignée par Arnolphe lui-même (v. 477-478 et 543).

Il faut insister sur l'intéressante exception de la scène III,3 des *Fourberies de Scapin* (sur laquelle je reviens pp. 186-187) où Zerbinette raconte à Géronte l'histoire qui vient justement d'arriver à ce dernier. C'est, bien sûr, à partir d'un quiproquo que surgit l'effet comique. L'ambiguïté référentielle (elle ne sait, en fait, pas de qui elle est en train de rire et elle ne soupçonne

pas que le déictique « ce » renvoie à son interlocuteur : « la bonne dupe que ce vieillard ») et le non-respect de la loi d'information sont directement à la source du comique.

Loi de motivation

Loi pragmatique par excellence, cette dernière loi souligne surtout la nécessité pour le récit de susciter, au-delà d'un simple apport d'information, une véritable émotion. Le monologue narratif doit surmonter un obstacle que Corneille, dans l'examen du *Cid* (1660), citant Horace, définit en ces termes : « Ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit » ; cette idée est reprise dans un deuxième discours de 1660 (*De la tragédie*) : « Un récit frappe moins que le spectacle. » Cette fois encore, la gratuité n'est de mise ni pour qui raconte, ni pour qui écoute (personnage ou spectateur). Certains moments ou lieux du texte peuvent être considérés comme des temps forts de la motivation narrative :

— Le début d'une pièce, avec le *récit d'exposition*, présente la situation, les personnages, leurs liens, la façon dont l'intrigue est déjà nouée et obéit ainsi à la loi d'information (pour le spectateur comme pour le personnage-auditeur). Il doit, de plus, être motivé, non seulement par un déséquilibre entre ce que sait le narrateur et ce qu'ignore(nt) son (ses) auditeur(s), mais par une demande d'information ou par une révélation qui projette ainsi le spectateur en plein drame.

— La fin, avec le *récit de dénouement*, rapporte l'issue du drame ou révèle (dans la comédie) des liens familiaux jusqu'ici ignorés entre des personnages, conformément à la loi d'information, mais il doit, lui aussi, être motivé en produisant un effet — une émotion — sur un (des) personnage(s).

— Aux récits de ces deux temps forts, s'ajoutent des *récits intermédiaires* liés, eux aussi, aux étapes importantes de l'action et chargés d'une valeur émotionnelle pour le narrateur comme pour son auditeur.

Encore une fois, la scène II,5 de *L'École des femmes* a permis de mettre en évidence la motivation émotive et psychologique du récit pour celui qui le reçoit (apartés successifs d'Arnolphe) et pour la narratrice elle-même qui rapporte d'ailleurs ses propres réactions d'étonnement (vers 512, 515, 519, 527, 533). L'essentiel se situe dans le déséquilibre émotif souligné aux vers 565 et 566 dans cet aparté d'Arnolphe : « Ô fâcheux examen d'un mystère fatal, / Où l'examinateur souffre seul tout le mal ! » Toutefois, ici encore, pour les classiques — hors de la comédie du moins —, la mesure est de rigueur : le narrateur et l'auditeur ne sauraient être ni indifférents, ni trop impliqués dans le récit. Ajoutons que la loi de motivation exclut les récits à la cantonade destinés aux seuls spectateurs et qui viendraient rompre le cours de l'action.

2.2. Un récit d'exposition un peu complexe : *Les Fourberies de Scapin* I,2

Une exclamation d'entrée marque l'arrivée sur scène du futur récitant :

> SCAPIN. (1) — Qu'est-ce, seigneur Octave ? Qu'avez-vous ? Qu'y a-t-il ? Quel désordre est-ce là ? Je vous vois tout troublé.
> OCTAVE. (1) — Ah ! mon pauvre Scapin, je suis perdu, je suis désespéré, je suis le plus infortuné de tous les hommes !

Les exclamations d'Octave entraînent chez Scapin l'envie de prendre connaissance de ce qui motive un tel affolement (questions de curiosité) et amènent l'annonce anticipée, par Octave, de ce qui constitue, en fait, le point de départ de tout le récit (la Complication-Pn2 de toute la pièce) :

> SCAPIN. (2) — Comment ?
> OCTAVE. (2) — N'as-tu rien appris de ce qui me regarde ?
> SCAPIN. (3) — Non.
> OCTAVE. (3) — Mon père arrive avec le seigneur Géronte, et ils me veulent marier.

Le dialogue qui suit justifie qu'il soit nécessaire de remonter de la Complication-Pn2 à la Situation initiale (ou Orientation-Pn1) pour l'expliciter à Scapin lui-même :

> SCAPIN. (4) — Eh bien ! qu'y a-t-il là de si funeste ?
> OCTAVE. (4) — Hélas ! tu ne sais pas la cause de mon inquiétude.
> SCAPIN. (5) — Non ; mais il ne tiendra qu'à vous que je le sache bientôt ; et je suis homme consolatif, homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens.

Suit, de la part d'Octave, une véritable demande de Résolution-Pn4 qui permet d'introduire le thème de la « fourberie », c'est-à-dire de la maîtrise théâtrale de l'intrigue par le valet, thème de toute la pièce :

> OCTAVE. (5) — Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelqu'invention, forger quelque machine, pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie.
> SCAPIN. (6) — À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire sans vanité qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. Mais, ma foi, le mérite est trop maltraité aujourd'hui, et j'ai renoncé à toutes choses depuis certain chagrin d'une affaire qui m'arriva.
> OCTAVE. (6) — Comment ? Quelle affaire, Scapin ?
> SCAPIN. (7) — Une aventure où je me brouillai avec la justice.

OCTAVE. (7) — La justice !
SCAPIN. (8) — Oui, nous eûmes un petit démêlé ensemble.
OCTAVE. (8) — Toi et la justice ?

En ce point, on s'attend à un renversement de la relation narrative qui pourrait amener Scapin à raconter, mais ce dernier interrompt la digression pour demander à Octave de commencer le récit des événements antérieurs à la situation présente et qui doivent l'expliquer :

SCAPIN. (9) — Oui. Elle en usa fort mal avec moi, et je me dépitai de telle sorte contre l'ingratitude du siècle, que je résolus de ne plus rien faire. Baste ! Ne laissez pas de me conter votre aventure.

La longue mise en place de l'orientation-Pn1' du récit d'Octave se déroule sur deux plans : si l'on se place du point de vue de Scapin, la loi d'information n'est pas respectée (« Je sais cela »), mais, du point de vue du spectateur, l'apport d'information est évident et tout à fait conforme aux nécessités d'un récit d'exposition :

OCTAVE. (9) — Tu sais, Scapin, qu'il y a deux mois que le seigneur Géronte et mon père s'embarquèrent ensemble pour un voyage qui regarde certain commerce où leurs intérêts sont mêlés.
SCAPIN. (10) — Je sais cela.
OCTAVE. (10) — Et que Léandre et moi nous fûmes laissés par nos pères, moi sous la conduite de Sylvestre, et Léandre sous ta direction.
SCAPIN. (11) — Oui. Je me suis fort bien acquitté de ma charge.
OCTAVE. (11) — Quelque temps après, Léandre fit rencontre d'une jeune Égyptienne dont il devint amoureux.
SCAPIN. (12) — Je sais cela encore.
OCTAVE. (12) — Comme nous sommes grands amis, il me fit aussitôt confidence de son amour et me mena voir cette fille, que je trouvai belle à la vérité, mais non pas tant qu'il voulait que je la trouvasse. Il ne m'entretenait que d'elle chaque jour, m'exagérait à tous moments sa beauté et sa grâce, me louait son esprit et me parlait avec transport des charmes de son entretien, dont il me rapportait jusqu'aux moindres paroles, qu'il s'efforçait toujours de me faire trouver les plus spirituelles du monde. Il me querellait quelquefois de n'être pas assez sensible aux choses qu'il me venait de dire, et me blâmait sans cesse de l'indifférence où j'étais pour les feux de l'amour.
SCAPIN. (13) — Je ne vois pas encore où ceci veut aller.

La dernière réplique de Scapin sanctionne les digressions d'Octave et m'apparaît comme une véritable demande de Complication-Pn2', une demande de sortie de l'Orientation-Pn1'. Ouverte par « Un jour », la réplique d'Octave introduit la proposition indispensable au déclenchement du récit :

OCTAVE. (13) — Un jour que je l'accompagnais pour aller chez les gens qui gardent l'objet de ses vœux, nous entendîmes dans une petite maison d'une rue écartée quelques plaintes mêlées de beaucoup de sanglots. Nous demandons ce que c'est : Une femme nous dit en soupirant que nous pouvions voir là quelque chose de pitoyable en des personnes étrangères, et qu'à moins d'être insensibles, nous en serions touchés.
SCAPIN. (14) — Où est-ce que cela nous mène ?
OCTAVE. (14) — La curiosité me fit presser Léandre de voir ce que c'était. [...]

La suite de la réplique d'Octave est une longue description dominée par l'imparfait et ponctuée d'évaluations de Scapin et d'Octave lui-même. Soit une macro-proposition Pn3' tout à fait classique :

OCTAVE. (14 suite) — [...] Nous entrons dans une salle, où nous voyons une vieille femme mourante, assistée d'une servante qui faisait des regrets, et d'une jeune fille toute fondante en larmes, la plus belle et la plus touchante qu'on puisse jamais voir.
SCAPIN. (15) — Ah ! ah !
OCTAVE. (15) — Une autre aurait paru effroyable en l'état où elle était, car elle n'avait pour habillement qu'une méchante petite jupe, avec des brassières de nuit qui étaient de simple futaine, et sa coiffure était une cornette jaune, retroussée au haut de sa tête, qui laissait tomber en désordre ses cheveux sur ses épaules ; et cependant faite comme cela, elle brillait de mille attraits, et ce n'était qu'agréments et que charme que toute sa personne.
SCAPIN. (16) — Je sens venir les choses.
OCTAVE. (16) — Si tu l'avais vue, Scapin, en l'état que je dis, tu l'aurais trouvée admirable.
SCAPIN. (17) — Oh ! je n'en doute point ; et, sans l'avoir vue, je vois bien qu'elle était tout à fait charmante.
OCTAVE. (17) — Ses larmes n'étaient point de ces larmes désagréables qui défigurent un visage : elle avait, à pleurer, une grâce touchante, et sa douleur était la plus belle du monde.
SCAPIN. (18) — Je vois tout cela.
OCTAVE. (18) — Elle faisait fondre chacun en larmes en se jetant amoureusement sur le corps de cette mourante, qu'elle appelait sa chère mère, et il n'y avait personne qui n'eût l'âme percée de voir un si bon naturel.

Sur la base des évaluations multiples d'Octave, Scapin anticipe la Résolution-Pn4' pour accélérer le cours de la narration :

SCAPIN. (19) — En effet, cela est touchant, et je vois bien que ce bon naturel-là vous la fit aimer.
OCTAVE. (19) — Ah ! Scapin, un barbare l'aurait aimée.
SCAPIN. (20) — Assurément. Le moyen de s'en empêcher !
OCTAVE. (20) — Après quelques paroles dont je tâchai d'adoucir la douleur de cette charmante affligée, nous sortîmes de là et, demandant à Léandre ce qui lui semblait de cette personne, il me répondit froidement qu'il la trouvait assez jolie. Je fus piqué de la froideur avec laquelle il m'en parlait, et

je ne voulus point lui découvrir l'effet que ses beautés avaient fait sur mon âme.

Conscient du fait que la narration de son maître est trop saturée de digressions descriptives et évaluatives, Sylvestre décide de l'interrompre pour formuler lui-même la teneur de la Situation finale-Pn5' de ce qui ne constitue, en fait, que la première séquence d'un récit qu'il prend dès lors en charge pour mener plus rondement la narration de la séquence suivante :

SYLVESTRE. (1) *l'interrompant* — Si vous n'abrégez ce récit, nous en voilà pour jusqu'à demain. Laissez-le-moi finir en deux mots. Son cœur (*il désigne Octave*) prend feu dès ce moment. Il ne saurait plus vivre qu'il n'aille consoler son aimable affligée. [...]

Situation finale de la première séquence (Pn5'-Sn1) et Situation initiale de la seconde (Pn1''-Sn2) coïncident, conformément au modèle du liage linéaire des séquences narratives. Sylvestre pose ensuite la Complication-Pn2'' :

SYLVESTRE. (1 suite) — [...] Ses fréquentes visites sont rejetées de la servante, devenue la gouvernante par le trépas de la mère : voilà mon homme au désespoir. Il presse, supplie, conjure : point d'affaire. On lui dit que la fille, quoique sans bien et sans appui, est de famille honnête et qu'à moins que de l'épouser, on ne peut souffrir ses poursuites ; voilà son amour augmenté par les difficultés. [...]

Deux évaluations introduites par « voilà » ponctuent cette indéniable Complication-Pn2''. Suit une Évaluation-Pn3'' qui débouche sur l'annonce métalinguistiquement explicite de la macro-proposition-Pn4'' que j'ai précisément proposé d'appeler « Résolution » :

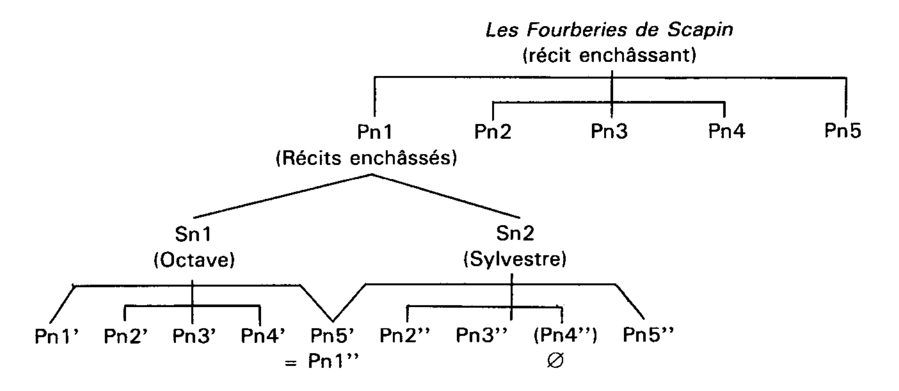
SYLVESTRE. (1 suite) — [...] Il consulte dans sa tête, agite, raisonne, balance, prend sa résolution : [...]

La Résolution-Pn4'' est, en fait, sous-entendue : Sylvestre, conformément au contrat de brièveté, conclut sa narration par l'énoncé direct de la Situation finale-Pn5'' de la deuxième séquence du récit d'exposition :

SYLVESTRE. (1 suite) — [...] : le voilà marié avec elle depuis trois jours.
SCAPIN. (21) — J'entends.

Soulignons, d'une part, le contraste des deux séquences prises en charge par deux narrateurs différents (deux narrateurs dont l'implication psychologique dans les événements diffère, conformément ici à la loi de motivation) et l'efficacité de Sylvestre qui voit sa narration sanctionnée positivement par un « J'entends » de Scapin qui est tout le contraire du fatidique « Et alors ? ».

En ce point de la scène, Sylvestre et Octave reprennent la narration à un niveau supérieur qui nous ramène à la situation présente des personnages (Situation initiale-Pn1) et à l'annonce préalable, par Octave, de la Complication-Pn2 : « Mon père arrive avec le seigneur Géronte, et ils me veulent marier. » Nous comprenons ainsi que les deux séquences narratives d'exposition ne constituaient que la Situation initiale-Pn1 du récit de la pièce en cours de déroulement. Soit un enchâssement-insertion, cette fois, de deux séquences dans un récit enchâssant :



Suit l'énoncé de la Complication-Pn2 :

SYLVESTRE. (2) — Maintenant, mets avec cela le retour imprévu du père, qu'on n'attendait que dans deux mois ; la découverte que l'oncle a faite du secret de notre mariage, et l'autre mariage qu'on veut faire de lui (*il désigne Octave*) avec la fille que le seigneur Géronte a eue d'une seconde femme qu'on dit qu'il a épousée à Tarente.
OCTAVE. (21) — Et, par-dessus tout cela, mets encore l'indigence où se trouve cette aimable personne et l'impuissance où je me vois d'avoir de quoi la secourir.

Puis survient une évaluation, par Scapin, de la situation (Évaluation-Pn3) qui vient clore ce que l'on peut considérer comme le récit d'exposition :

SCAPIN. (22) — Est-ce là tout ? Vous voilà bien embarrassés tous deux pour une bagatelle ! C'est bien là de quoi se tant alarmer ! [...]

Scapin poursuit par une anticipation de la Résolution-Pn4 qui est, bien sûr, tout le ressort dramatique de la pièce et qui renvoie bien à la demande — signalée plus haut — par Octave, de l'aide du valet de son ami :

SCAPIN. (22 suite) — [...] N'as-tu point de honte, toi (*il se tourne vers Sylvestre*) de demeurer court à si peu de chose ? Que diable ! te voilà grand et gros

comme père et mère, et tu ne saurais trouver dans ta tête, forger dans ton esprit quelque ruse galante, quelque honnête petit stratagème, pour ajuster vos affaires ? Fi ! Peste soit du butor ! [...]

On le voit, cet exemple confirme bien ce que dit A. Kibedi Varga : « La narration est presque entièrement antérieure à l'action ; elle la conditionne même, mais la part narrative de celle-ci se réduit à un minimum » (1988 : 84). On peut, à la lumière du schéma proposé plus haut, mesurer ce « minimum » : d'un point de vue strictement narratif, le reste de la pièce ne porte que sur la Résolution-Pn4 et la Situation finale-Pn5 du récit enchâssant alors que le récit d'exposition recouvre la plus grande partie du récit proprement dit.

2.3. Formes d'insertion du monologue narratif

Pour attirer l'attention de l'auditeur, le récit théâtral doit non seulement respecter les trois lois dont il vient d'être question, mais, en outre, user d'une certaine « forme » dont les composantes types semblent être, pour les classiques, les suivantes.

Le récit proprement dit est encadré par un certain nombre de « développements accessoires », directement liés à l'énoncé du récitant et aux réactions de l'auditeur. Ces développements, inscrits dans l'échange dialogal, prolongent la loi pragmatique de motivation. J. Schérer insiste sur les échanges qui encadrent le récit proprement dit. Il résume lui-même la façon dont le récit est « richement encadré » et énumère d'abord : « le préambule, la justification, les questions, l'annonce du fait, les exclamations et les commentaires » (1966 : 235-236) pour aboutir ensuite à la « forme type aussi complète que possible » suivante : Exclamations du récitant [0] ; questions de l'auditeur [1] ; annonce du fait [2] ; exclamations, commentaires et nouvelles questions de l'auditeur [3] ; justification et préambule du récit [4] ; demande de récit [5] ; récit proprement dit [6], coupé d'exclamations et de commentaires de l'auditeur [7], qui peut encore, après le récit, faire de nouveaux commentaires [8].

Soit, si l'on suit l'ordre canonique proposé par J. Schérer, cette suite d'interventions :

Récitant	**Auditeur**
(0) Exclamation d'arrivée.	(1) Questions de curiosité.
(2) Annonce du fait qui motive le récit.	(3) Exclamations de surprise et/ou commentaires-demandes d'information.
(4) Justification, préambule appelant l'attention.	(5) Demande de récit.
(6) Récit proprement dit.	(7) Exclamations/commentaires éventuels.
	(8) Commentaires terminaux.

Une telle suite linéaire n'est, bien sûr, qu'indicative. Beaucoup trop stricte, elle n'est (presque) jamais réalisée sous cette forme. Retenons seulement l'existence de ces grandes catégories d'interventions et envisageons rapidement les définitions qu'en donne J. Schérer en les rapprochant des remarques linguistiques précédemment formulées.

Par un *préambule*, le récitant réclame toute l'attention de son (ses) auditeur(s). La définition de J. Schérer est la suivante : « Le préambule a pour fonction essentielle d'attirer sur le récit qui va suivre l'attention du personnage qui écoute et surtout, ce qui n'est pas inutile, l'attention du public » (1966 : 236). Les définitions qu'il en donne correspondent à ce que nous avons appelé plus haut l'*Entrée-préface* (PnO). Dans les récits oraux, les formules habituelles sont les suivantes : « Je vais vous raconter une histoire/t'en raconter une bien bonne. » Dans le texte classique, ceci donne, par exemple, la formulation plus élevée suivante :

> Et puisque vous voulez qu'ici je vous raconte
> La gloire d'une mort qui nous couvre de honte,
> Écoutez, admirez, et plaignez son trépas.
>
> Corneille, *Pompée*

L'annonce du fait correspond tout à fait à ce que j'ai appelé plus haut *Résumé*. Selon J. Schérer : « Si la personne qui [...] écoute s'intéresse vraiment [au] récit — et nous avons vu que c'est là, à l'époque classique, une des règles du récit —, elle doit être impatiente de connaître tout de suite le fait nouveau qu'annonce le messager. [...] C'est pourquoi le récit proprement dit est presque toujours précédé de l'annonce du fait, qui tient en un vers ou deux et apaise la curiosité ; ensuite on en vient aux détails » (1966 : 237). Comme il le souligne, cette idée de placer une annonce du fait essentiel ou résumé avant le récit proprement dit n'est pas une invention de la dramaturgie classique. Il cite à l'appui des exemples de Robert Garnier (acte III d'*Antigone*), Hardy, Rotrou et bien d'autres encore. Corneille énonce quant à lui, dans l'Examen de *Pompée*, une véritable règle d'introduction du Résumé : « Lorsqu'on a affaire à un esprit tranquille, on prend le loisir d'exprimer toutes les particularités ; mais avant que d'y descendre, j'estime qu'il est bon, même alors, d'en dire tout l'effet en deux mots dès l'abord. » Dans la scène des *Fourberies de Scapin* examinée plus haut, on aura reconnu la réplique d'Octave : « Mon père arrive avec le seigneur Géronte, et ils me veulent marier. »

De la part du récitant, d'autres interventions secondaires (réellement « accessoires », elles) sont possibles :

• L'*Exclamation d'entrée* qui ponctue l'arrivée sur scène du futur récitant et est entièrement liée à la fonction émotive : elle manifeste sa surprise et entraîne, en retour, chez l'auditeur, une envie de prendre connaissance du fait qui motive cette attitude. Dans les *Fourberies*, les deux premières répliques

portent entièrement sur cette unité (questions de Scapin, exclamations d'Octave).

• La *Justification* lorsque le narrateur n'est pas légitimé à prendre la parole pour apporter le fait annoncé. J. Schérer parle, à ce propos, d'une « sorte de réponse à une objection préjudicielle » (1966 : 236).

• La *Promesse d'un récit bref*, enfin : promesse d'un récit en « deux mots » souvent bien mal tenue dans le théâtre de Rotrou, par exemple.

Du côté de l'auditeur, retenons surtout :

• La *Demande de récit* qui s'accompagne souvent de questions. C'est le « Ne laissez pas de me conter votre aventure » de Scapin dans la scène étudiée plus haut.

• Les *Exclamations* qui peuvent facultativement interrompre le cours du récit.

• Les *Commentaires* (le plus souvent exclamatifs) qui viennent clore le récit et annuler le fameux « Et alors ? » dont nous parlions plus haut. De cette façon, l'auditeur libère l'intensité de ses émotions, généralement contenues pendant le récit, par des commentaires exclamatifs et des évaluations d'indignation ou de réjouissance.

Examinons rapidement une insertion de monologue narratif. Faute de place, je renvoie aux descriptions ultérieures du récit du combat contre les Maures (*Le Cid* IV,3) et du récit de Théramène (*Phèdre* V,6) ainsi qu'aux deux exercices d'analyse séquentielle proposés en fin de chapitre.

Les Fourberies de Scapin III,3

Dans cette scène de quiproquos dont il a déjà été rapidement question, Zerbinette est la récitante et Géronte l'auditeur, en fait, de sa propre histoire. Citons juste les éléments essentiels de l'insertion du récit :

(1) *Exclamation d'arrivée* de Zerbinette : « Ah, ah, ah, ah, la plaisante histoire et la bonne dupe que ce vieillard ! » L'emploi anaphorique de CE est ici intéressant dans la mesure où Zerbinette ignore qu'il renvoie à Géronte (déictique, donc). Géronte l'interprète d'ailleurs ainsi dans un premier temps et Zerbinette est amenée à lui dire qu'elle ne rit pas de lui (alors qu'il s'agit en fait de son histoire) :

(2) *Questions de curiosité* de Géronte : « Pourquoi venez-vous ici me rire au nez ? » À quoi Zerbinette réplique par un résumé exemplaire :

(3) *Résumé* : « Cela ne vous regarde point, et je ris toute seule d'un conte qu'on vient de me faire, le plus plaisant qu'on puisse entendre. Je ne sais pas si c'est parce que je suis intéressée dans la chose, mais je n'ai jamais trouvé rien de si drôle qu'un tour qui vient d'être joué par un fils à son père, pour en attraper de l'argent. »

(4) *Demande d'information* de Géronte : « Par un fils à son père, pour en attraper de l'argent ? »

(5) *Préambule ou Entrée-préface* type de Zerbinette : « Oui. Pour peu que vous me pressiez, vous me trouverez assez disposée à vous dire l'affaire, et j'ai une démangeaison naturelle à faire des contes que je sais. »

(6) *Demande de récit* de Géronte : « Je vous prie de me dire cette histoire. »

(7) *Récit* de Zerbinette interrompu par un bref dialogue et l'aparté suivant de Géronte :

(8) *Exclamation-évaluation* : « Ah ! coquin que tu es ! »

(9) *Poursuite du récit* de Zerbinette qui s'achève en ces termes : « Mais il me semble que vous ne riez point de mon conte. Qu'en dites-vous ? » Ceci permet à Géronte de conclure lui-même :

(10) *Évaluation-Morale* : « Je dis que le jeune homme est un pendard, un insolent, qui sera puni par son père du tour qu'il lui a fait ; que l'Égyptienne est une malavisée, une impertinente, de dire des injures à un homme d'honneur qui saura lui apprendre à venir ici débaucher les enfants de famille ; et que le valet est un scélérat qui sera par Géronte envoyé au gibet avant qu'il soit demain. »

3. Le monologue narratif : récit et/ou ornementation ?

Les pré-classiques, soucieux de motiver le récit (loi de motivation), ont trop volontiers abondé dans le sens des remarques de l'abbé d'Aubignac : « [les narrations] sont ennuyeuses [...] quand elles sont faites avec des expressions faibles et languissantes ; car n'apportant aucun ornement au théâtre, le spectateur se dégoûte, se relâche et n'écoute plus » (Schérer 1966 : 240). Au nom de ce principe, l'ornementation l'a emporté, bien souvent, dans la narration : « On pourrait dire que les passages narratifs constituent des éléments épidictiques à l'intérieur d'une œuvre qui, dans son ensemble, ne l'est pas [...]. Si les rapports entre la poésie et le genre épidictique sont étroits, le théâtre et en particulier la tragédie classique relèvent plutôt des deux autres *genera causarum* de la rhétorique traditionnelle : du judiciaire et du délibératif » (Kibedi Varga 1988 : 84-85). La dramaturgie classique a, ici encore, recherché l'équilibre et voulu soumettre l'ornementation rhétorique à la primauté de l'action aussi bien dans la tragédie-procès cornélienne que dans la tragédie-passion racinienne. Les analogies entre l'intrigue des pièces de Corneille et un procès sont manifestes : « Le héros se justifie soit devant un tribunal "réel", soit devant le public » (Kibedi Varga 1988 : 85). Il faut toutefois dépasser les analogies trop simples (chercher, par exemple à rapprocher la tragédie racinienne du seul genre délibératif) car « le personnage théâtral impose [...] de force un rôle ambivalent au spectateur, un rôle qui est à la fois judiciaire et délibératif : celui-ci est appelé à la juger, mais aussi à s'identifier avec lui. [...] Dans la tragédie [...], la part de la narration est restreinte, elle reste largement cachée et elle n'existe que pour créer une situation rhétorique plus

forte et plus directe (judiciaire-délibérative) qui cherchera à communiquer au public des émotions, en particulier celles de la crainte et de la pitié » (Kibedi Varga 1988 : 86). Dans le but de cerner les rapports complexes de l'épidictique, du judiciaire et du délibératif, examinons rapidement, et pour terminer, trois textes.

3.1. Aspects de l'art oratoire dans les récits de Rodrigue et de Théramène

Je reviens sur deux des plus célèbres monologues narratifs de Corneille (récit du combat du Cid contre les Maures) et de Racine (récit, par Théramène, de la mort d'Hippolyte) qui sont tous deux fortement influencés par l'art oratoire : le genre judiciaire du tribunal domine dans le premier, le genre épidictique des rassemblements commémoratifs dans le second.

Le Cid *IV,3 : Récit du combat contre les Maures*

Le mode d'insertion de ce récit est intéressant dans la mesure où la narration est demandée directement par le personnage hiérarchiquement supérieur. Le roi résume et formule lui-même la requête suivante : « Et de cette victoire / Apprends-moi plus au long la véritable histoire. »

Récitant (Rodrigue)	Auditeur (le roi)
	(1) Résumé (1215-1220)
	(2) Demande de récit (1241-1242)
(3) Récit du combat (1243-1252)	(4) Interruption-commentaire (1253-1257 « [...] Mais poursuis »)
(5) Poursuite du récit (1257-1329)	6) Interruption de la scène (arrivée de Chimène)

Dans le texte de Corneille, le plaidoyer *pro domo* de l'éloquence judiciaire structure entièrement la dynamique du récit. Rodrigue applique la loi d'information en accédant à la requête du roi (v. 1241-1242 et 1257 déjà cités plus haut) et en détaillant la suite des événements survenus hors de la scène. Cependant, sa narration est, avant tout, une argumentation destinée à souligner le rôle déterminant de son action héroïque. Comme A. Boissinot l'a bien montré (1987 : 67-71), il est utile de distinguer la double valeur pragmatique de ce récit : d'une part, le discours adressé par Rodrigue à son roi — plan des personnages-acteurs — a pour but de convaincre de la valeur du héros et de « [faire] comprendre que le roi ne puisse se résoudre à sacrifier un tel défenseur » (Schérer 1966 : 240) ; d'autre part, l'effet recherché sur le lecteur/spectateur — plan de la réception de l'œuvre — est essentiellement d'ordre esthétique et se manifeste par deux types de marques ou registres :

- Les marques du genre épique : choix de la ruse guerrière (v. 1263-1272)

qui, selon l'expression d'A. Boissinot, « fait de Rodrigue un nouvel Ulysse » (p. 70), style noble et amplification épique des célèbres vers 1259 à 1262 (« nous partîmes cinq cents... »), 1284 (« Poussons jusques au ciel mille cris éclatants ») et 1314 (« Poussent jusques aux cieux des cris épouvantables »), 1291 (« Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang »), 1299-1300 (« Et la terre, et le fleuve, et leur flotte et le port,/ Sont des champs de carnage, où triomphe la mort »), 1301-1302 (« Ô combien d'actions, combien d'exploits célèbres / Sont demeurés sans gloire au milieu des ténèbres »), etc.

- Les marques du genre poétique sont, quant à elles, fort bien soulignées par A. Boissinot : « De même le modèle poétique joue aussi bien dans la mise en scène (le cadre nocturne de la bataille, qui se poursuit de la nuit à l'aube, suggérant que le héros naît avec le jour) que dans les innombrables figures du signifié (métaphores, v. 1291, métonymies, v.1274, oxymore, v.1273, etc.) ou du signifiant (effet de rythme, de contrastes, de répétitions, v.1281, 1289 et 1290, 1318... ; allitérations comme celles du vers 1276 : "Les MORes et la MeR Montent jusqu'au pORt") » (1987 : 70).

Phèdre *V,6 : le récit de Théramène*

L'insertion de ce célèbre récit de la fin de la pièce de Racine — sans doute « le plus critiqué de tout le théâtre classique » (Schérer 1966 : 241) — est la suivante :

THÉSÉE

1488 Théramène, est-ce toi ? Qu'as-tu fait de mon fils ?
Je te l'ai confié dès l'âge le plus tendre.
Mais d'où naissent les pleurs que je te vois répandre ?
Que fait mon fils ?

THÉRAMÈNE

Ô soins tardifs et superflus !
Inutile tendresse ! Hippolyte n'est plus.

THÉSÉE

Dieux !

THÉRAMÈNE

J'ai vu des mortels périr le plus aimable,
Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable.

THÉSÉE

1495 Mon fils n'est plus ? Hé quoi ? quand je lui tends les bras,
Les Dieux impatients ont hâté son trépas ?
Quel coup me l'a ravi ? quelle foudre soudaine ?

THÉRAMÈNE

À peine nous sortions ....

....

THÉRAMÈNE

1570 Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.
Ô mon fils ! cher espoir que je me suis ravi !

THÉSÉE
Inexorables Dieux, qui m'avez trop servi !
À quels mortels regrets ma vie est réservée !
THÉRAMÈNE
La timide Aricie est alors arrivée............

Ce qui donne le schéma de synthèse suivant :

Récitant (Théramène)	Auditeur (Thésée)
	(1) Questions, demande de récit (1488-1491)
(2) Exclamations (1491-1492) et résumé (1492)	(3) Exclamations (1493)
(4) Reprise du résumé (1493-1494)	(5) Exclamations et nouvelle demande de récit (1495-1497)
(6) Récit (1498-1570)	(7) Exclamations-commentaires (1571-1573)
(8) Suite du récit (1574-1592)	(9) Interruption de la scène (arrivée de Phèdre)

Le récit de Théramène obéit exactement aux mêmes contraintes pragmatiques et textuelles que celui de Rodrigue. Sur le plan scénique, il s'agit d'une argumentation : Théramène, qui s'est vu confier la garde d'Hippolyte, doit narrativement expliquer à Thésée qu'il n'est en rien responsable de la mort de son fils, d'une part, et faire l'éloge du héros, victime innocente (genre épidictique), d'autre part. Sur le plan de la réception esthétique, la double dimension épique et poétique travaille ce pathétique chant funèbre.

Les imparfaits des vers (1498-1506) de l'orientation permettent au tableau de se développer amplement :

Il était sur son char ; ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés.

À la similitude des soldats et du héros répond en écho celle de ses coursiers :

L'œil morne maintenant et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Avec le surgissement du monstre (v. 1507 sqq.), l'amplification épique est à son comble :

S'élève à gros bouillons une montagne humide.
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux. (v.1513-1515)

[...] Ses longs mugissements font trembler le rivage.
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;
Le flot qui l'apporta, recule épouvanté. (v. 1521-1524)

Ce dernier vers, souvenir de *L'Énéide* (VIII, 240), est prolongé par l'amplification mythique des vers 1539-1540 :

On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
Un Dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux.

La description du monstre renvoie même au souvenir du Minotaure et fait d'Hippolyte, à son tour, un héros de légende :

Son front large est armé de cornes menaçantes ; (v. 1517)
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux. (v.1519-1520)

Soulignons enfin le terme de la course funeste des chevaux effrayés par le monstre vaincu :

De nos cris douloureux la plaine retentit ;
Leur fougue impétueuse enfin se ralentit :
Ils s'arrêtent, non loin de ces tombeaux antiques
Où des rois ses aïeux sont les froides reliques. (v.1551-1554)

À ces marques du genre épique, auxquelles on pourrait encore ajouter « l'herbe rouge et fumante » du vers 1577, la structure poétique du chant funèbre ajoute une coloration pathétique. Au tableau du début répond le tableau final des femmes éplorées autour de la dépouille du héros. Le rythme du vers est disloqué à l'extrême dans les instants les plus pathétiques (v. 1535, 1542, 1545, 1550, 1559), le travail du signifiant est tout aussi évident, par exemple au vers 1520 (« Sa CROUPe Se RECOURbe en REPlis ToRTueux ») ; l'étude des figures (synecdoques du début : v.1502,1504,1505, métonymies, métaphores de la « plaine liquide » du v.1513 à la « sanglante écume » du v.1538) mériterait à elle seule un long développement. Insistons surtout sur l'hypotypose qui, avec le présent historique soutenu par le verbe VOIR de l'interruption des v. 1545-1548 (« J'ai vu, Seigneur, j'ai vu... »), est la figure classique de l'éloge funèbre. Lamy en donne la définition suivante : « Hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit [1]. » Ceci prolonge l'« image des choses, si bien représentée par la parole que l'auditeur croit plutôt la voir que l'entendre » de Quintilien dans *L'Institution oratoire* (IX,2). Il n'est, de plus, pas surprenant de voir Dumarsais écrire, à propos du récit de Théramène : « Remarquez que tous les verbes de cette narration sont au présent, *l'onde s'approche, se brise*, etc., c'est ce qui fait l'hypotypose, l'image, la peinture, il semble que l'action se passe sous nos yeux » (*Traité des tropes*

1. *La Rhétorique ou l'art de parler* II,9, p. 154, édition de Paris 1757.

II,9). Un seul passé simple vient briser la continuité du présent historique au v. 1524 : « l'apporta ».

3.2. Le monologue de Néron : texte narratif ou lyrique (*Britannicus*, II, 2) ?

Pour terminer par un exemple relativement bref et revenir sur la structure narrative exposée au chapitre 2, examinons le célèbre monologue de Néron à la scène 2 du deuxième acte de *Britannicus*. Comme il a déjà été abondamment commenté, je ne reviens pas sur ce qu'en dit Barthes dans sa réflexion sur le « ténébroso racinien [1] » et je renvoie surtout à une très bonne analyse de P. Kuentz (1970) pour ne discuter qu'un point à mes yeux important : le rapport du poème et du récit.

NÉRON
382 Narcisse, c'en est fait, Néron est amoureux.
NARCISSE
Vous ?
NÉRON
Depuis un moment, mais pour toute ma vie.
J'aime, que dis-je, aimer ? j'idolâtre Junie !
NARCISSE
385 Vous l'aimez ?
NÉRON
Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
Belle, sans ornements, dans le simple appareil
390 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.
395 Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue :
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissée passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,
400 De son image en vain j'ai voulu me distraire.
Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler,
J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce ;
J'employais les soupirs, et même la menace.
405 Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,
Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour.
Mais je m'en fais peut-être une trop belle image ;
Elle m'est apparue avec trop d'avantage :
Narcisse, qu'en dis-tu ?
NARCISSE
Quoi, Seigneur ? croira-t-on
410 Qu'elle ait pu si longtemps se cacher à Néron ?

1. Pages 26-28 de *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. Points.

L'insertion du monologue narratif dans le dialogue se fait à deux niveaux : encadrement du récit, d'une part, et insertions phatiques directement liées à l'interaction en cours, d'autre part.

Récitant (Néron)	**Auditeur (Narcisse)**
(1) Annonce du fait brut Résumé (382)	(2) Question étonnée en retour (383)
(3) Résumé (383-384)	(4) Nouvelle question étonnée (385)
(5) Récit (385-408)	
(6) Retour au dialogue sous forme de question (409)	(7) Commentaire (409-410)

À cet encadrement élémentaire dans lequel, on le voit, Néron a l'initiative (c'est même lui qui relance la conversation par une question au vers 409), s'ajoute un récit ouvert non pas par des interruptions de Narcisse, mais par des marques de la complicité phatique : « Que veux-tu ? » (391), « Quoi qu'il en soit » (395) et « Voilà comme » conclusif (405).

Pour le reste, la structure narrative de cette tirade est exemplaire :

Pn1 : Les dix premiers vers constituent l'Orientation, le second (386) fixant les paramètres du récit : quand ? (« cette nuit »), qui ? (« je »), quoi ? (« voir arriver Junie »), où ? (« en ces lieux »).

Pn2 : Les vers 395-398 introduisent une Complication : le ravisseur est littéralement « ravi » (glissement du sens propre des « ravisseurs » du v. 393 au sens ici figuré) et frappé d'impuissance. La reprise du voir (« je l'ai vue », v. 386), sous forme cette fois nominale (« si belle vue »), souligne le passage de la première à la deuxième macro-proposition.

Pn3 : Les deux vers suivants (399-400) correspondent à la Ré-action de Néron et soulignent, par la séparation spatiale et la solitude, le passage au fantasme.

Pn4 : Les vers 401 à 404 correspondent à la tentative de Résolution fantasmatique de la distance (soulignée par l'imparfait).

Pn5 : Les vers 405 et 406 fixent la Situation finale. Les deux suivants (407-408) constituent une véritable Évaluation terminale PnΩ : « trop belle image » est, en quelque sorte, la Coda de Pn1 (« Belle »), Pn2 (« si belle vue ») et Pn3 (« son image »).

On comprendra que, dans ces conditions, je ne puisse pas être aussi catégorique que P. Kuentz : « Nous n'avons ni affaire [à] un "récit" ni à une "description", mais bien à une "mise en scène" » (1970 : 26). Ce que nous venons de montrer prouve que la mise en scène est essentiellement ici une très stricte mise en récit. Reste une question importante, liée à la problématique de l'ornementation et que nous posons en termes de dominante typologique à partir de cette autre déclaration catégorique de P. Kuentz : « L'organisation tout entière du texte est [...] de type lyrique, plutôt que narratif » (1970 : 26). Assurément, la topique baroque du clair-obscur, les données picturales et le recours à l'image, à la vue et au fantasme, l'antithèse *force VS faiblesse*, le retournement ravisseur-ravi, les multiples parallélismes (« ses yeux » des v. 387 et 394 / « mes yeux » des v. 401 et 406) et reprises (« j'ai voulu » v. 396 et 400) sont autant de marques sémantiques et formelles du genre lyrique-poétique. La rime et la ponctuation découpent des sortes de strophes. Cette segmentation poétique vient, en fait, souligner la structure narrative : Pn1 = 4 + 2 + 4 vers, Pn2 = 4 vers, Pn3 = 2 vers, Pn4 = 4 vers, Pn5 = 2 + 2 vers.

On peut donc bien parler ici de la construction lyrique d'un monologue dont la dynamique séquentielle reste narrative. Il s'agit, de façon exemplaire, du récit de ce que Barthes a proposé d'appeler un « éros événement » — d'ailleurs explicitement souligné dans la réplique de Narcisse aux v. 409-410 —, éros dont on sait qu'il vient détruire l'« éros sororal » qui unit Junie et Britannicus. Le poème et le récit ne s'excluent pas mutuellement. Tout au contraire, leur combinaison donne à l'écriture de ce monologue une densité stylistique toute particulière.

4. Exercices d'analyse séquentielle

7.1. *Andromaque* V, 3 : un modèle réduit du récit de dénouement

*Étudiez les éléments caractéristiques de l'insertion du récit de dénouement de la scène 3 de l'acte V d'*Andromaque *(vers 1493 à 1534 environ).*

7.2. *Mithridate* V, 4

Étudiez de la même façon le récit de la scène 4 de l'acte V de Mithridate *(vers 1549-1646).*

Conclusion

Au terme de cet essai, on voit que les prototypes séquentiels sont des catégories relativement floues et pourtant opératoires. S'il est souvent difficile de déterminer de quel type un texte global est l'actualisation, c'est que la plupart des textes se présentent comme des mélanges de plusieurs types de séquences. Les textes homogènes (unitypes) sont plus rares que les textes hétérogènes (pluritypes) composés, par définition, de séquences actualisant elles-mêmes des prototypes différents. Un texte hétérogène est généralement classé en fonction du type encadrant. Ainsi la fable du « Loup et l'Agneau » est-elle définie comme narrative — conformément au genre — parce que le récit encadre ici le dialogue. Quantitativement, le dialogue l'emporte certes, mais c'est le type encadrant qui définit l'appartenance générique du tout.

Il ressort des chapitres précédents qu'il n'y a pas lieu de minimiser le caractère hétérogène des énoncés produits. La réflexion typologique n'a pas pour but de réduire le complexe au simple. Elle doit à mon sens, tout au contraire, tenter de penser la complexité compositionnelle des discours.

L'hypothèse des prototypes séquentiels a l'avantage, par rapport à d'autres hypothèses typologiques, de rendre compte, d'une part, du fait que les énoncés produits actualisent toujours de façon plus ou moins fidèle les prototypes de base et, d'autre part, du fait, en apparence contradictoire, que les sujets catégorisent assez aisément des actualisations pourtant toujours floues.

L'hypothèse séquentielle est une réponse à une fuite en avant toujours possible en matière d'analyse des discours. Tout texte étant pris dans un jeu de renvois intertextuels infinis, on peut se demander quelles sont, en effet, les limites de notre unité d'analyse. C. Kerbrat-Orecchioni a bien décrit ce vertige à propos de l'analyse de l'interaction verbale :

> De proche en proche, l'unité véritablement supérieure, c'est en fait l'ensemble de tous les discours qui se sont échangés au cours de l'histoire de l'humanité... Mais pour décrire, il faut bien *découper* un objet dans un continuum, et ce à partir de critères autant que possible raisonnables, mais dont l'application comporte nécessairement une certaine dose d'arbitraire. (1990 : 217)

L'hypothèse séquentielle que je viens d'exposer n'est, je le rappelle, qu'une partie de la réflexion plus globale sur la textualité que le chapitre 1 a rapidement cernée. Ma conception de la séquentialité part du fait qu'un lecteur confère une certaine cohésion à une suite textuelle en s'appuyant partiellement sur une opération de classification. Pour affirmer que telle suite est plutôt descriptive ou narrative ou argumentative ou explicative ou dialogale, il faut qu'existent des schémas prototypiques abstraits, culturellement transmis.

En d'autres termes, c'est une opération de lecture-interprétation qui confère au discours une certaine structure compositionnelle. On a parfois un peu trop tendance à séparer lecture et production. La nature textuelle des faits de langue a pour conséquence la production d'un agencement de formes — une structure compositionnelle donnée — qui guide la lecture/écoute certes d'un énoncé achevé, mais qui guide aussi la première de toutes les lectures/écoutes : celle opérée par le producteur lui-même au cours du processus de production de son discours. Avant de s'ouvrir sur l'espace interprétatif de toutes les lectures possibles, la nature séquentielle des faits de langue et l'existence de prototypes guident et matérialisent le processus interprétatif du producteur lui-même.

J'ai essayé de donner une description unifiée des prototypes séquentiels. On a vu que l'actualisation du prototype dialogal est certainement la plus souple des cinq. À la différence des autres formes élémentaires de composition, la structure-cadre du texte dialogal dans son ensemble est très réglée. Les séquences phatiques et transactionnelles qui composent le texte dialogal ne sont pas constituées d'un nombre restreint de macro-propositions. Chaque séquence — phatique ou transactionnelle — est composée d'échanges dont le nombre n'est pas prévisible. Chaque échange — correspondant au niveau macro-propositionnel du modèle général — est composé d'un nombre d'interventions-clauses donné (initiatives et réactives et facultativement évaluative). Cette structure hiérarchique, malgré l'extrême mobilité des structures dialogales, s'inscrit donc dans le modèle général envisagé.

Je conclus avec Umberto Eco qui résume assez bien la philosophie de mon propos, à la fin de *Sémiotique et philosophie du langage* :

> Le code ne peut pas être seulement un chiffre : au risque de l'employer comme métaphore, ce sera une matrice qui autorise des occurrences infinies, la source d'un jeu. Mais aucun jeu, aussi libre et inventif soit-il, ne procède par hasard. Exclure le hasard ne signifie pas imposer coûte que coûte le modèle (appauvri, formalisé et fallacieux) de la nécessité. Reste le stade intermédiaire de la conjecture, toujours exposée [...] au principe de la faillibilité, et régie par la confiance que nous avons dans le fait que les lois que nous inventons pour expliquer l'informel, l'expliquent *d'une certaine manière*, jamais définitive. (1988 : 274)

Propositions de corrigés des exercices d'analyse séquentielle

L'esprit des exercices proposés et de leurs « corrigés » est le suivant : d'une part permettre au lecteur de vérifier sa compréhension de certaines propositions théoriques, d'autre part compléter certaines informations et articuler certaines notions. Cette double finalité explique que certaines analyses soient plus développées que d'autres : il ne s'agit que rarement de simples propositions de « corrigés ».

Texte 2.1. : Une anecdote de Chateaubriand

La proposition [a] constitue le Résumé (Pn0) de l'épisode en insistant sur le fait que l'histoire va tourner autour d'une interruption du voyage du narrateur. La proposition [b] pose, à l'imparfait, très brièvement la teneur de la Situation initiale-Orientation (Pn1) : la voiture doit absolument être graissée (probablement ses essieux). La proposition [c] introduit quant à elle une Complication-Pn2 qui explique ce qui était annoncé par Pn0 : il devient impossible de défaire une des roues. Avec la quatrième proposition, la Ré-action (Pn3), noyau du récit, est entièrement négative et le contenu du résumé se trouve confirmé : le voyage risque d'être interrompu si l'on ne parvient pas à défaire l'écrou de la roue bloquée pour graisser la voiture. Surviennent alors, avec une mise en relief accentuée par l'utilisation soudaine du présent de narration, les propositions [e] à [k] qui développent la description des actions du héros de l'histoire (sujet opérateur de la transformation) et forment globalement la Résolution-Pn4. La proposition [l] souligne une partie de la Situation finale-Pn5 : on déduit de Pn4 le fait que la voiture va pouvoir, à présent, être graissée et que le voyage ne va pas être interrompu, mais, en insistant sur le « vivat » des spectateurs, c'est l'exploit du héros du récit qui se trouve finalement mis en avant. Les deux dernières propositions [m] et [n] développent une évaluation finale-morale PnΩ qui interprète le sens, pour Chateaubriand, de cette anecdote : on est passé de l'histoire d'un voyage interrompu à l'exploit du héros adolescent inconnu comparé aux plus illustres.

Texte 2.2. : Un récit journalistique : l'attentat de Brighton

Cet exemple non littéraire présente l'avantage de comporter tous les éléments d'une séquence narrative et un noyau (Pn3) plus évaluatif qu'actionnel, ce qui complète les descriptions précédentes de cette unité.

Le premier titre peut être considéré comme PnO-Résumé tandis que le grand titre (en gros caractères), qui joue, bien sûr, sur l'intertexte de l'hymne national britannique, constitue la « Morale »-PnΩ. La Situation initiale-Pn1 est longuement exposée et elle contraste avec la brièveté de la Complication Pn2 (« Soudain, c'est l'explosion ») amenée et soulignée par un organisateur narratif introducteur type de la macro-proposition Pn2. La macro-proposition Pn3 est constituée par une évaluation rétrospective (« L'Armée Républicaine Irlandaise avait posé une bombe au troisième étage »). La Résolution-Pn4 dresse le bilan des victimes en insistant sur le fait que, conformément à PnΩ, Madame Thatcher est vivante. La Situation finale-Pn5 est prise en charge par la dernière phrase du texte (discours narrativisé — « ...annonce que... » — précédée d'une évaluation : « fidèle à son image »).

Texte 2.3. : Un récit étiologique

Le premier paragraphe et le propos de l'aîné des lapins donnent une *situation initiale* (Pn1) caractérisée par un état de *manque* de la communauté. On peut considérer l'injonction finale « Cherchons un moyen d'y remédier » et le début du paragraphe suivant comme le déclencheur du récit (Pn2) : quête qui apparaît comme un *vouloir* des sujets portant sur le *savoir* et le *pouvoir* qui manquent. La rencontre de la pie et le long dialogue constituent le noyau de la séquence (Pn3) au cours duquel le *savoir* est acquis par le sujet-héros collectif. L'application de ce savoir (quatre premières phrases du dernier paragraphe) ou passage du *savoir* au *pouvoir* qui manifeste la compétence des sujets constitue une *résolution* exemplaire (Pn4) aboutissant à la *situation finale* (Pn5) : « Les lapins [...] étaient tout étonnés [...] ». Enfin, la dernière phrase est une *évaluation finale* (PnΩ) en forme de *chute* (« Depuis ce jour... ») qui nous ramène bien au présent du lecteur, à l'état du monde actuel.

Texte 3.1. : Un portrait en parallèle

Le thème-titre est posé d'entrée (« le boy chinois »), mais il donne lieu à deux phrases descriptives successives (P3 et P4), argumentativement reliées par le connecteur POURTANT. Chacune de ces deux phrases s'achevant — comme on l'a déjà dit — par une reformulation, le boy chinois est successivement décrit comme un « défileur de carnaval » puis comme un « Seigneur de la guerre ». Le connecteur POURTANT, qui articule entre elles ces deux reformulations, introduit un mouvement argumentatif en

signalant que le texte va dans le sens de la seconde reformulation plutôt que (ou en dépit) de la première. Cette orientation argumentative rend possible la dernière phrase (P5) : « un de ces hommes redoutables » qui ne peut coréférer qu'avec la seconde reformulation. La fonction textuelle du connecteur est ici évidente : il signale un plan de texte en articulant les deux parties d'un portrait en parallèle.

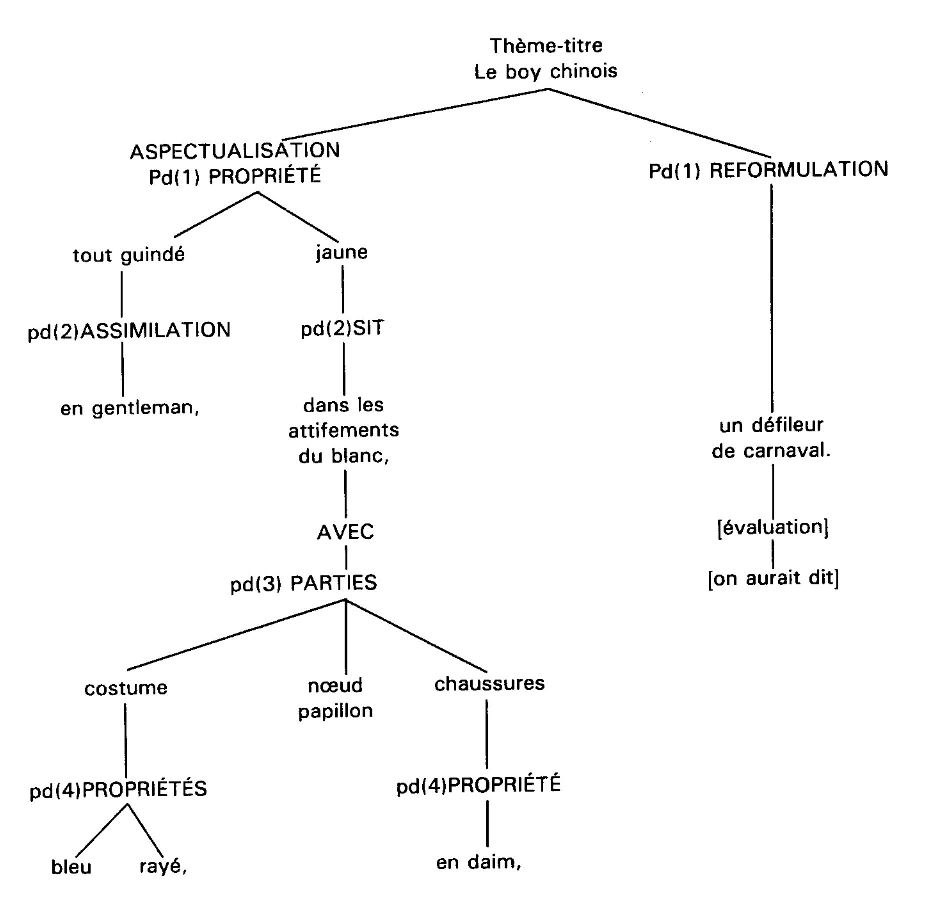
Comme on l'a vu plus haut, il est inutile de partir de l'« unité » phrase pour analyser la textualité d'un tel extrait. Les phrases P3 et P4 sont essentiellement des unités typographiques qui correspondent à deux séquences descriptives complètes, construites en parallèle et articulées argumentativement par le connecteur. Pour cerner la structure textuelle de chacune de ces deux phrases-séquences, il est utile de partir des unités d'analyse textuelle dont nous avons déjà parlé : la macro-proposition descriptive, unité constituante de la séquence et unité constituée elle-même de propositions descriptives. La complexité de ces deux phrases-séquences apparaît dès que l'on essaie de rendre compte de la hiérarchie des unités (macro-propositions descriptives notées Pd et micro-propositions descriptives notées pd) qui les composent [1].

Cette séquence est construite sur la seule opération descriptive d'aspectualisation : deux propriétés du personnage sont l'objet d'une expansion sans suite pour la première [tout guindé [en gentleman]] et beaucoup plus développée pour la seconde puisque sont successivement prises en compte des parties [pd(3)] de son vêtement [pd(2)] et des propriétés [pd(4)] de certaines de ces parties. La reformulation vient clore cette première séquence en redéfinissant le thème-titre.

La phrase-séquence suivante (P4) est hiérarchiquement aussi complexe. Deux propriétés (Pd(1)PROPR) du boy chinois sont posées : « grand » et « mince » et une partie (Pd(1)PART) seulement : son « visage ». On a vu que le caractère arborescent de la description tient surtout au fait que l'expansion descriptive peut se développer, non seulement directement depuis le thème-titre (sorte d'hyperthème), mais également à partir d'une unité prise comme sous-thème-titre par une opération de sous-thématisation. Cette opération permet d'extraire le costume ou les chaussures ou le visage du personnage pour leur affecter des propriétés ou des parties (sous-parties) susceptibles d'être, à leur tour, thématisées selon un processus d'enchâssement hiérarchique théoriquement infini, mais réglé, en fait, par les besoins du sens à communiquer, c'est-à-dire par le principe de pertinence.

1. Je revois ici la schématisation proposée page 178 de Adam et Petitjean 1989, ainsi que dans plusieurs articles antérieurs.

Schéma de la phrase P3 :

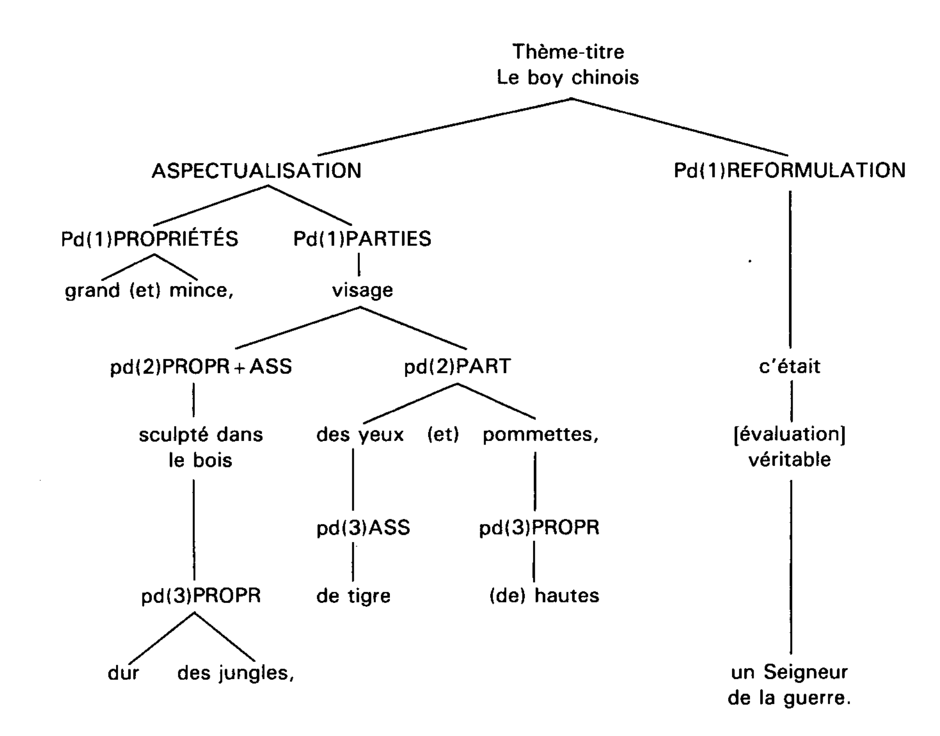


Ainsi le visage du boy chinois se trouve-t-il thématisé de deux manières : des parties (pd(2)PART) sont considérées (« yeux » et « pommettes ») et reçoivent chacune un développement : métaphorique (pd(3)ASS) pour les « yeux » (« de tigre ») et choix d'une propriété (pd(3)PROPR) pour les « pommettes » (« hautes »). L'assimilation métaphorique du « visage » : « sculpté dans le bois » est suivie de deux propriétés de ce « bois » : « dur » et « des jungles ».

La comparaison des schémas des deux séquences permet de cerner leur identité structurelle : développement par aspectualisation puis reformulation conclusive dans les deux cas. Les différences tiennent au fait que ces deux séquences mettent chacune l'accent sur un élément différent : les vêtements (« attifement » est lexicalement marqué de façon négative), d'une part, et le visage, d'autre part. Il semble qu'en abandonnant, dans la seconde séquence, ce qui est le plus extérieur au personnage, l'isotopie cesse d'être négative.

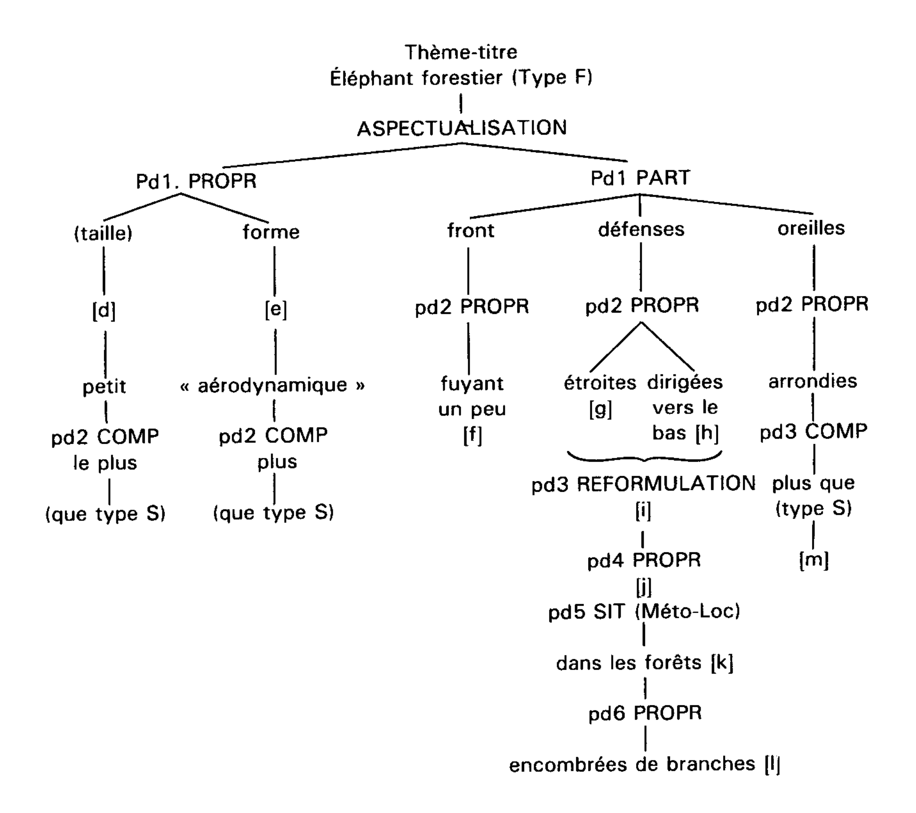
L'unité de chaque séquence résulte, on le voit, de la hiérarchie des propositions descriptives. Deux reformulations successives terminent les deux phrases-séquences et confèrent à cette description une unité textuelle, celle du portrait en parallèle de la tradition rhétorique classique. Dans le cadre du modèle dynamique dont la linguistique textuelle a le plus grand besoin, on constate qu'il s'agit moins ici d'une seule description-représentation d'un personnage que de la modification progressive d'une représentation : soit une dynamique à l'intérieur de chaque phrase-séquence d'abord, puis une modification de phrase-séquence (P3) en phrase-séquence (P4) ensuite (orientation argumentative).

Schéma de la phrase P4 :

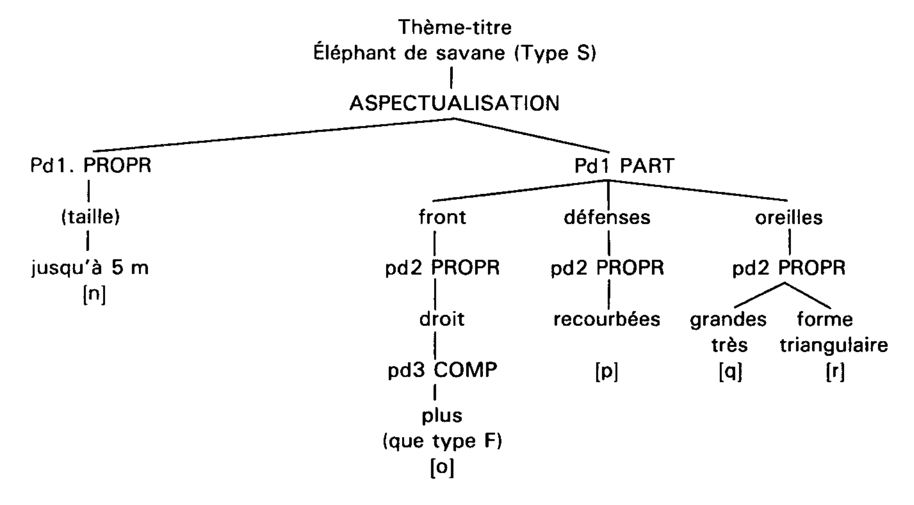


Texte 3.2 : Types et prototypes d'éléphants africains

La première partie de ce texte a pour thème-titre la classe /éléphants africains/. Une première macro-proposition descriptive (Pd1 PART) sélectionne deux parties de cette classe en précisant (pd2 SIT métonymie) où vit chacune des deux sous espèce. On peut même considérer cette mise en relation comme soulignant la définition de chacun des deux types. Suivent deux descriptions — sur le modèle du portrait en parallèle ici encore — que je vais détailler en donnant simplement la structure hiérarchique de chacune de ces séquences.



Le second schéma est nettement plus simple que le précédent, mais construit sur le même moule exactement :



Texte 3.3. : Argumenter en décrivant

En dépit de sa brièveté, cette légende d'une photographie constitue un texte entier. Sa complétude est conforme au schéma 1 proposé en fin d'introduction : structure séquentielle descriptive évidente et configuration pragmatique. L'étude de cet exemple est une bonne occasion de souligner comment une représentation se construit pas à pas, de proposition en proposition [1].

a) La première ligne du texte est une première proposition descriptive qui, en l'absence de déterminant, se trouve en attente d'une référence précise (donnée, il est vrai par la proximité spatiale de la photo que cette légende accompagne). Cette proposition est constituée d'un thème (« cadre ») et d'un prédicat qualificatif (Propriété : « verdoyant »).

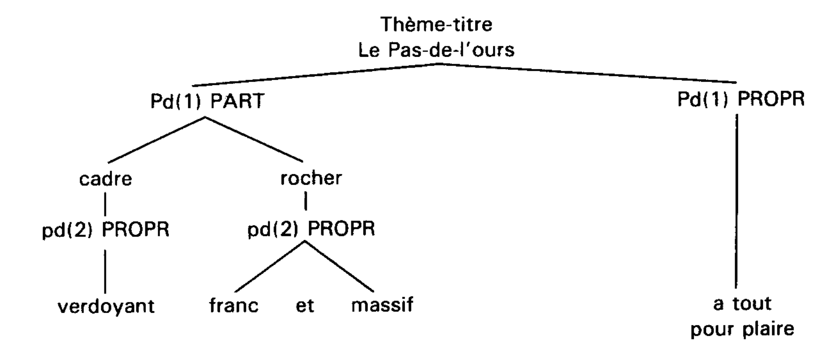
b) La deuxième ligne est une proposition descriptive de structure semblable (deux propriétés sont seulement coordonnées) : second thème (« rocher ») et double prédicat qualificatif (Propriétés : « franc » et « massif »).

Les savoirs du lecteur lui permettent de mettre en relation ces deux thèmes : le cadre et le rocher apparaissent comme les constituants d'un lieu *dans* lequel (« cadre ») et *sur* lequel (« rocher ») il est possible de pratiquer la grimpe (contexte du magazine et de l'article dont cet énoncé est extrait). La suite vient encore préciser ceci :

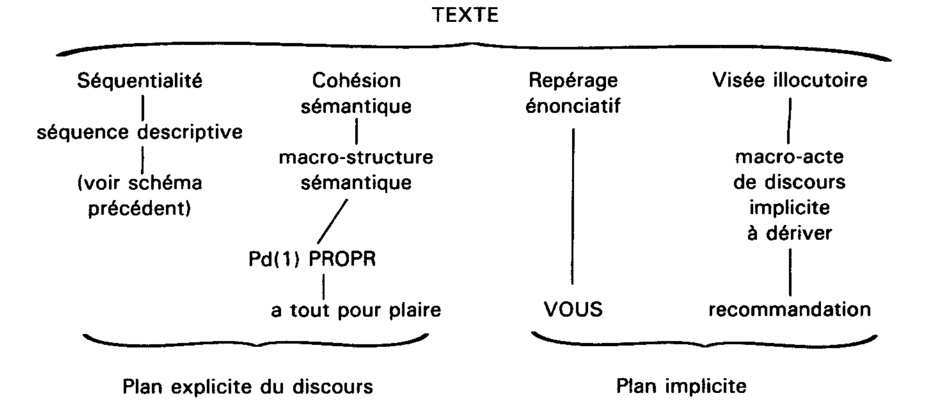
1. Je reprends ici l'essentiel des pages 98-103 de Adam et Petitjean 1989.

c) Avec la troisième ligne, la référence à un lieu-dit (« Le Pas-de-l'ours ») stabilise référentiellement les deux thèmes précédents qui apparaissent dès lors comme des *parties* de ce qui devient le tout ou thème-titre de la séquence. La quatrième ligne développe le prédicat (nouvelle propriété) lié à ce nouveau thème.

La structure séquentielle descriptive de ce texte est donc la suivante :

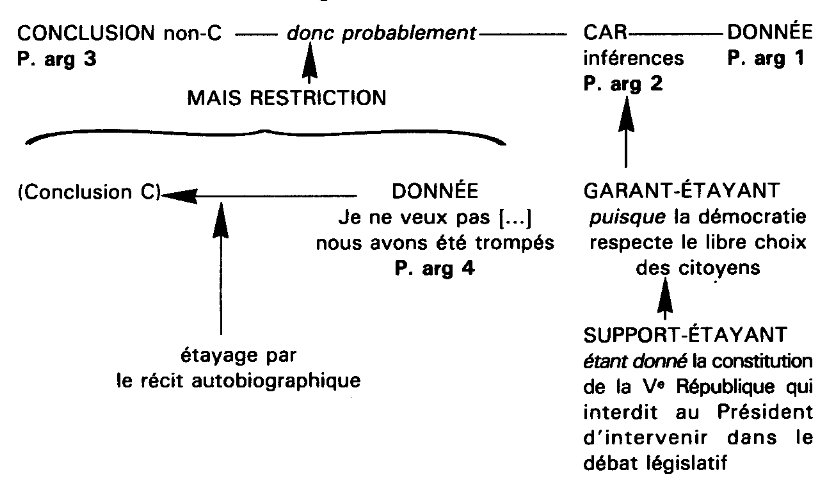


Cette structure séquentielle, conforme au prototype le plus simple de la séquence descriptive, tire sa cohésion et sa cohérence de sa dimension pragmatique. *D'un point de vue sémantique*, le prédicat apparu à la quatrième ligne semble avoir une importance très grande : une isotopie relie les différents prédicats euphoriques (verdoyant + franc et massif = a tout pour plaire). *D'un point de vue énonciatif*, le patient du verbe transitif indirect manque : *plaire*, c'est toujours *plaire à*, être source de plaisir *pour quelqu'un*. Conformément à une rhétorique toute publicitaire, cette place vide est destinée au lecteur : *Le Pas-de-l'ours a tout pour VOUS plaire / pour plaire au grimpeur que vous êtes*. Le repérage énonciatif singulier de ce texte réside dans l'acte de lecture qui fixe les paramètres d'identité, de lieu et de temps du sujet de l'énonciation. *D'un point de vue illocutoire*, on peut dire que l'éclairage euphorique des prédicats amène l'interprétant à calculer les raisons présumées de cette description. Ceci aboutit à la dérivation d'un acte de discours de type *recommandation* : si l'on me dit autant de bien de cet endroit, c'est pour m'inciter à/me recommander de m'y rendre au plus vite. Ce que l'on peut résumer ainsi :



Texte 4.1. : Noyau argumentatif du discours dit « du bon choix pour la France »

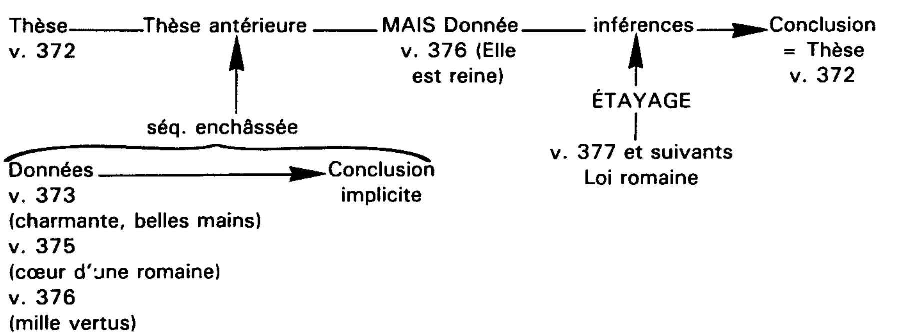
Il faut ici tenir compte du mouvement régressif de l'argumentation : la conclusion « Je n'ai pas à vous la dicter » (Conclusion non-C-P. arg 3 ci-dessous) vient avant l'argument introduit par CAR : « Nous sommes un pays de liberté » (Donnée-P. arg 1). Soit le schéma suivant de cette séquence :



Le connecteur argumentatif MAIS introduit moins une nouvelle donnée qu'une restriction qui vient bloquer le mouvement inférentiel P. arg 1 —> P. arg 3 et amener à conclure non plus dans le sens de non-C, mais de la Conclusion C implicite : « J'ai à (je dois) vous dicter votre réponse. » Ceci résume, en fait, le mouvement général du discours. La dénégation initiale (non-C) — que j'ai décrite en termes de polyphonie énonciative au chapitre 1 — prend ici tout son sens.

Texte 4.2. : Racine, *Bérénice*

La réplique de Paulin peut être ainsi décomposée :



Texte 4.3. : Thomas More, *L'Utopie*

Ce texte argumentatif, plus complexe que le précédent en apparence du moins, est de nature réfutative. C'est dire qu'il pose d'entrée (§ 1) une thèse antérieure (P. arg 0) que le second paragraphe réfute (« au contraire ») en exposant la nouvelle thèse (P. arg 3) que le corps de l'argumentation va devoir venir étayer. Les § 3 et § 4 avancent chacun un argument (§ 3 = Arg 1 et § 4 = Arg 2) repris au début du § 5 pour qu'en soit tirée une conclusion qui correspond à la nouvelle thèse exposée au § 2. Décomposons brièvement les séquences argumentatives du § 3 (Séquence 1) et du § 4 (séquence 2).

La structure du § 3 est de forme SIp ALORS q :

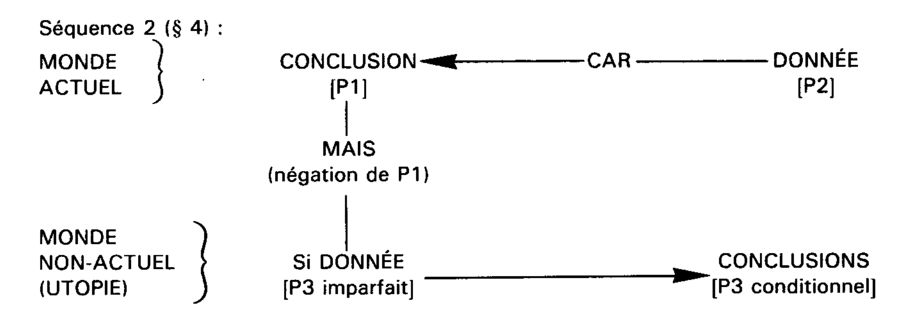
Séquence 1 :

SI ↓ vous réfléchissez au grand nombre de gens oisifs chez les autres nations — ÉNUMERATION : D'abord... Ensuite... Ajoutez... ajoutez encore... et...

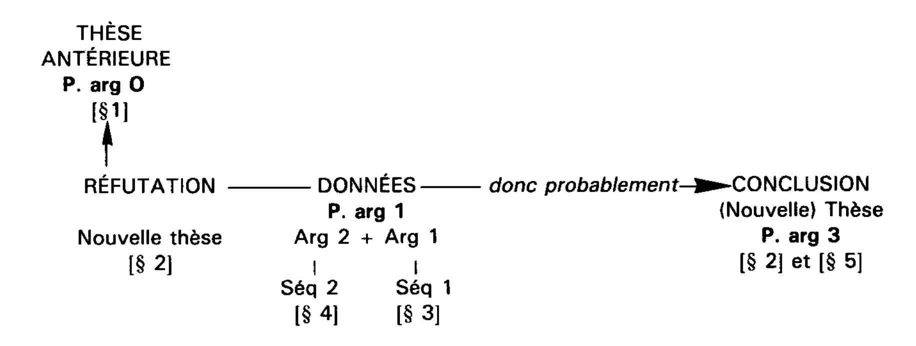
(ALORS)

CONCLUSION (en somme) — Vous trouverez que le nombre [...] moindre que vous l'imaginiez → ARGUMENT 1

La structure de la séquence suivante est un peu plus complexe :



Le § 5 résume les arguments étayés par les séquences 1 et 2. Ce qui donne le schéma d'ensemble suivant :



Texte 5.1. : Retour sur un récit étiologique

Le titre du récit (« Comment les lapins... ») pose la *question* (P. expl. 1) à laquelle le récit analysé plus haut (page 196) apporte une *réponse* (P. expl. 2). L'évaluation finale-chute du récit (''Depuis ce jour...'') est également une forme de clôture-type d'une explication (PnΩ = P. expl. 3). L'hétérogénéité de ce récit étiologique apparaît ici comme un fait d'enchâssement assez classique d'un récit dans une structure explicative élémentaire. Si l'on peut hésiter ici entre enchâssement et simple fait de dominante, le récit se trouve, de toute façon, encadré par l'explication. On peut considérer cette forme d'encadrement élémentaire comme caractéristique de ce genre singulier de récit mythique d'origine du monde.

Texte 5.2. : Balzac, la démarche du bagnard

Comme nous avons parlé plus haut de pauses descriptives, on peut parler ici de pause explicative, tout aussi nettement marquée : introduite par le verbe explicite (« il est nécessaire d'expliquer ici ») et fermée par le

retour au contexte de la narration (du regard porté par le personnage qui a proféré la parole énigmatique du début : La Pouraille). On peut considérer que le problème (première macro-proposition explicative) est ici implicite. L'énigme posée par le propos — « il tire sa droite » — de La Pouraille justifie la pause explicative. L'ensemble du paragraphe qui suit cette parole au discours direct apporte une explication (deuxième macro-proposition descriptive) qui ne s'achève que sur une conclusion destinée à ramener au contexte de l'histoire et à bien justifier le fait que La Pouraille ait deviné l'origine de Trompe-la-mort.

Texte 5.3. : Jules Verne revu par un manuel de sciences physiques

Le texte, tel qu'il est présenté est, en fait, totalement narratif. On peut dire que le paragraphe en italique met en place une situation initiale (Pn1) et une Complication (Pn2) : tuer un ours pour manger. L'ensemble du texte de Verne cité ne représente que la macro-proposition centrale de tout récit : une description d'actions et de paroles (Pn3). Le récit s'achève dans le paragraphe en italique qui donne la Résolution-Pn4. L'ellipse de la situation finale est rendue possible par le fait que le lecteur rétablit sans peine le fait que les explorateurs sont sauvés (Pn5). Dès lors le noyau de ce texte ne saurait être traité autrement que comme un développement du COMMENT FAIRE pour fabriquer une balle sans plomb ? La nature « informative » de cet extrait est évidente, mais cette valeur informative ne le transforme pas en texte explicatif ou, du moins, à aucun moment le dispositif textuel ne devient celui de l'explication.

Texte du Chapitre 6 :

L'intervention A1 est plus qu'une simple assertion. On peut parler ici d'une forme d'engagement-promesse. Normalement, un énoncé de ce type n'appelle pas de réplique définie. Il peut seulement être reconnu comme valable/non valable ou simplement possible/impossible. B1 marque précisément la surprise que cet engagement ait pu être proféré. A2 réitère simplement la promesse faite. Ce premier échange est suivi d'une première réfutation (B2) que A3 contre sur le mode toujours de la promesse. Le troisième échange est ouvert par une nouvelle objection en chaîne : pour tuer un ours il faut des balles (B2), pour avoir des balles il faut du plomb (B3). On peut dire que le premier échange déclenche deux échanges de contestation qui portent sur la possibilité même de sa profération.

La deuxième séquence s'ouvre sur une évaluation de la promesse formulée dans la séquence précédente. Mais cette intervention exclamative (B4) qui n'appelait, elle non plus, pas de réplique est contestée par

son destinataire même (A5). Ce premier échange est suivi d'un second plus canonique : question (B5) et réponse (A6). Soit le schéma :

séquence 2 : [B4] ← NON [A5]
↓
Q [B5] → R [A6]

Texte 7.1. : *Andromaque* V,3 : un modèle réduit du récit de dénouement

1493	Oreste	Madame, c'en est fait, et vous êtes servie : Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie.
	Hermione	Il est mort ?
	Oreste	Il expire ; et nos Grecs irrités Ont lavé dans son sang ses infidélités
....	[RÉCIT PROPREMENT DIT]	....
1525	Hermione	Qu'ont-ils fait !
	Oreste	.... [SUITE DU RECIT] ....
1533	Hermione	Tais-toi, perfide, [...]

Cet enchaînement peut ainsi être résumé :

Récitant (Oreste)	Auditeur (Hermione)
(1) Annonce du fait Résumé (1493-1494)	(2) Question (1495)
(3) Récit (1497-1524)	(4) Interruption exclamative (1525)
(5) Suite du récit (1525-1533)	(6) Commentaires terminaux (1534...)

Texte 7.2. *Mithridate* V,4

Récitant (Arbate)	Auditeur (Monime)
(1) **Résumé** (1549-1550) « Vous l'allez voir paraître ; et j'ose m'assurer Que vous-même avec moi vous allez le pleurer. »	
	(2) **Exclamation de surprise** (1551) « Quoi ! le Roi... »

(3) Reprise du résumé (1551-1554)
« Le Roi touche à son heure dernière,
Madame, et ne voit plus qu'un reste de lumière.
Je l'ai laissé sanglant, porté par des soldats,
Et Xipharès en pleurs accompagne leurs pas. »

(4) Exclamations, commentaire et questions (1555-1557)
« Xipharès ? Ah ! grands Dieux ! Je doute si je veille,
Et n'ose qu'en tremblant en croire mon oreille.
Xipharès vit encore ? Xipharès que mes pleurs... »

(5) Récit (1558-1618)

(6) Interruption exclamative (1619)
« Juste Ciel ! »

(7) Suite du récit (1619-1638)

(8) Exclamations-commentaires (1639-646)
« Ah ! que de tant d'horreurs justement étonnée,
Je plains de ce grand Roi la triste destinée !
Hélas ! et plût aux Dieux qu'à son sort inhumain
Moi-même j'eusse pu ne point prêter la main,
Et que, simple témoin du malheur qui l'accable,
Je le pusse pleurer sans en être coupable !
Il vient. Quel nouveau trouble excite en mes esprits
Le sang du père, ô Ciel ! et les larmes du fils ! »

Références bibliographiques

ADAM J.-M. :
— 1984 : *Le Récit*, Que sais-je ? n° 2149, Paris, P.U.F.
— 1985 : *Le Texte narratif*, Paris, Nathan-Université, n[lle] éd. revue et augmentée, 1994.
— 1985a : « Réflexion linguistique sur les types de textes et de compétences en lecture », *L'Orientation scolaire et professionnelle* n° 4, XIV, Paris.
— 1985b : « Quels types de textes ? », *Le Français dans le monde* n° 192, Paris, Hachette.
— 1986 : « Dimension séquentielle et configurationnelle du texte », *Degrés* n° 46-47, Bruxelles.
— 1987a : « Types de séquences textuelles élémentaires », *Pratiques* n° 56, Metz.
— 1987b : « Textualité et séquentialité : l'exemple de la description », *Langue française* n° 74, Paris, Larousse.
— 1989 : « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », in *L'Interprétation des textes*, C. Reichler éd., Paris, Minuit.
— 1990a : *Éléments de linguistique textuelle*, Liège, Mardaga.
— 1990b : « L'analyse linguistique du récit : rhétorique, poétique et pragmatique textuelle », *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, Band C, K. W. Hempfer und P. Blumenthal éds., Franz Steiner verlag, Stuttgart.
— 1990c : « Une rhétorique de la description », in *Figures et conflits rhétoriques*, M. Meyer et A. Lempereur éds., éd. de l'Université de Bruxelles.
— 1990d : « Aspects du récit en anthropologie » in J.-M. ADAM, M.-J. BOREL, C. CALAME, M. KILANI éds : *Le Discours anthropologique*, Paris, Le Méridien-Klincksieck.
ADAM J.-M. et LE CLERC B. 1988 : « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », Metz, *Pratiques* n° 59.
ADAM J.-M. et PETITJEAN A. 1989 : *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université.
ALBALAT A. :
— 1900 : *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin (6[e] éd. ; 1[re] éd. 1896).
— 1905 : *Les Ennemis de l'art d'écrire*, Paris, Librairie universelle (nouvelle édition).

— 1932 : *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Paris, Armand Colin (15ᵉ éd. ; 1ʳᵉ éd. 1901).
ANIS J. 1988 : *L'Écriture, théories et description*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.
APOTHELOZ D. et MIEVILLE D. 1989 : « Matériaux pour une étude des relations argumentatives », in *Modèles du discours. Recherches actuelles en Suisse romande*, Ch. Rubattel éd., Berne, Peter Lang.
APOTHELOZ D., BOREL M.-J. et PEQUEGNAT C. 1984 : « Discours et raisonnement », in *Sémiologie du raisonnement*, J.-B. Grize éd., Berne, Peter Lang.
APOTHELOZ D., BRANDT P.-Y. et QUIROZ G. 1989 : « De la logique à la contre-argumentation », *Travaux du centre de recherches sémiologiques* n°57, Université de Neuchâtel.
APOSTEL L. 1980 : « Communication et action », in *Langage et contexte*, H. Parret et L. Apostel éds., Benjamins, Amsterdam.
ARISTOTE 1980 : *La Poétique*, traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Livre de Poche.
ATKINSON J. M. et HERITAGE J. (éds.) 1984 : *Structure of Social Action. Studies in Conversational Analysis*, Cambridge University Press et Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'homme.
BAKHTINE M. :
— 1970 : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Moscou, 1963 ; trad. fr. Paris, Le Seuil.
— 1978 : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
— 1984 : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
BAKHTINE M. (V. N. VOLOCHINOV) 1977 (1929) : *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit.
BALLY Ch. 1965 (1925) : *Le Langage et la vie*, Genève, Droz.
BARTHES R. :
— 1966 : « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* n° 8, Paris, Le Seuil.
— 1973 : *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil.
BATAUT B. de 1776 : *Essai sur le récit ou entretiens sur la manière de raconter*, Paris, Ch.-P. Breton, libraire.
BATTEUX Abbé Ch. 1753 : *Cours de Belles-Lettres ou Principes de la Littérature*, tome 1, Paris, Desaint et Saillant.
BEAUGRANDE R. de 1980 : *Text, Discourse and Process : Toward a Multidisciplinary Science of Texts*, Advances in discourse processes, vol. 4, Norwood, N. J. : Ablex.
BENVENISTE E. :
— 1966 : *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard.
— 1974 : *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
BEREITER C. et SCARDAMALIA M. :
— 1982 : « From Conservation to Composition : The Role of Instruction in

a Developmental Process », in *Advances in Unstructional Psychology*, vol. 2, R. Glaser éd., Lawrence Erlbaun Ass., Hillsdale.
— 1987 : *The Psychology of Written Composition*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.
BERRENDONNER A. et REICHLER-BEGUELIN M.-J. 1989 : « Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique », *Langue Française* n° 81, Paris, Larousse.
BLAIR H. 1783 : *Cours de rhétorique et de belles-lettres*, Paris, Auguste Delalain libraire, trad. de l'anglais par P. Prévost, 2 vol. (2ᵉ éd. 1821).
BLAIR H. 1830 : *Leçons de rhétorique et de belles-lettres,* suivies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe, etc., sur les principales questions de littérature traitées par H. Blair, Paris, Ledentu libraire, trad. de l'anglais par J.-P. Quénot, 3 vol. (2ᵉ éd.).
BLANCHOT M. 1959 : « La douleur du dialogue », *Le Livre à venir*, Paris, Seuil.
BOISSINOT A. 1987 : « Lecture typologique du *Cid* », *Le Français aujourd'hui* n° 79, Paris.
BOREL M.-J. :
— 1981a : « Donner des raisons. Un genre de discours, l'explication », *Revue européenne des sciences sociales* n° 56, Tome XIX, Genève, Droz.
— 1981b : « L'explication dans l'argumentation : approche sémiologique », *Langue française* n° 50, Paris, Larousse.
— 1991 : « Notes sur le raisonnement et ses types », *Études de Lettres* n° 4-1991, Université de Lausanne.
BOUCHARD R. 1991 : « Repères pour un classement sémiologique des événements communicatifs », *Études de linguistique appliquée* n° 83, Paris, Didier érudition.
BRASSART D.G. :
— 1990 : « Retour(s) sur "Mir rose" ou comment analyser et représenter le texte argumentatif (écrit) ? », *Argumentation* n° 4, Kluwer Academic Publishers, Netherlands.
— 1990b : « Explicatif, argumentatif, descriptif, narratif et quelques autres. Notes de travail », *Recherches* n° 13, Lille.
BREMOND C. :
— 1964 : « Le message narratif », *Communications* n° 4, Paris, Le Seuil.
— 1966 : « La logique des possibles narratifs », *Communications* n° 8, Paris, Le Seuil.
— 1973 : *Logique du récit*, Paris, Le Seuil.
BRINKER K. 1985 : *Linguistische Textanalyse*, Berlin, Schmidt.
CARON J. 1983 : *Les Régulations du discours*, Paris, P.U.F.
CHAROLLES M. :
— 1980 : « Les formes directes et indirectes de l'argumentation », *Pratiques* n° 28, Metz.

— 1988 : « Les plans d'organisation textuelle : périodes, chaînes, portées et séquences », *Pratiques* n° 57, Metz.
— 1990 : « Points de vue... », *Recherches* n° 13, novembre, Revue de l'A.F.E.F. de Lille.
CHESNY-KOHLER J. :
— 1981 : « Aspects explicatifs de l'activité discursive de paraphrasage », *Revue européenne des sciences sociales* n° 56, Tome XIX, Genève, Droz.
— 1983 : « Aspects des discours explicatifs », *Logique, argumentation, conversation*, P. Bange et al. éds., Berne, Peter Lang.
CHISS J.-L. 1987 : « Malaise dans la classification », *Langue française* n° 74, Paris, Larousse.
COLTIER D. 1986 : « Approches du texte explicatif », *Pratiques* n° 51, Metz.
COMBE D. 1989 : « "La marquise sortit à cinq heures". Essai de définition linguistique du récit », *Le Français moderne* n° 3/4, Paris.
COMBETTES B. :
— 1986 : « Le texte explicatif : aspects linguistiques », *Pratiques* n° 51, Metz.
— 1988 : « Fonctionnement des nominalisations et des appositions dans le texte explicatif », *Pratiques* n° 58, Metz.
— 1990 : « Points de vue... », *Recherches* n° 13, novembre, Revue de l'A.F.E.F. de Lille.
COMBETTES B. et TOMASSONE R. 1988 : *Le Texte informatif, aspects linguistiques*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, collection Prisme.
CONOD F. 1987 : *Ni les ailes ni le bec*, B. Campiche éditeur, Lausanne.
DELCAMBRE I. 1990 : « Voilà pourquoi ce texte est un texte explicatif typique », *Recherches* n° 13, Lille.
DENHIÈRE G. 1984 : *Il était une fois*, P.U.Lille.
DÉON M. 1973 : *Un taxi mauve*, Gallimard, éd. Folio n° 999, Paris.
DE PATER W.A. 1965 : *Les « Topiques » d'Aristote et la dialectique platonicienne. Méthodologie de la définition*, Études Thomistes, vol. X, Fribourg, St Paul.
van DIJK T.A. :
— 1972 : *Some Aspects of Text Grammars*, The Hague, Mouton.
— 1978 : *Tekstwetenschap*, Utrecht, Spectrum.
— 1980 : *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass.
— 1981 : « Le Texte : structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte », in *Théorie de la littérature*, A. Kibedi Varga éd., Picard, Paris.
— 1984 : « Texte », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, de Beaumarchais et al. éds., Bordas, Paris.
DISPAUX G. 1984 : *La Logique et le quotidien*, Paris, Minuit.
DUBOIS D. 1991 : *Sémantique et cognition*, (sous la direction de) Éd. du CNRS, Paris.

DUCROT O. et ANSCOMBRE J.-C. 1983 : *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga.
DUCROT O. :
— 1980 : *Les Échelles argumentatives*, Minuit, Paris.
— 1984 : *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.
DURRER S. 1990 : « Le dialogue romanesque : essai de typologie », *Pratiques* n° 65, Metz.
ECO U. :
— 1979 : *Lector in Fabula*, Milan (Paris, Grasset, 1985).
— 1985 : *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset-Le Livre de Poche.
— 1988 : *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F.
EGLI A. 1912 : *Rhétorique. Leçons de style à l'usage de l'enseignement secondaire*, Lausanne, Payot.
EHRLICH S. : 1985 : « Thématisation, compréhension et vitesse de lecture par des enfants », *L'Orientation scolaire et professionnelle* n° 4, XIV, Paris.
ENKVIST N.E. :
— 1986 : « Linearisation, text type and parameter weighting », in J.L. Mey éd. : *Language and Discourse : Text and Protest*, Amsterdam, Benjamins.
Études de linguistique appliquée n° 83 1991 : « Textes, discours, types et genres », Paris, Didier érudition.
FARET N. 1925 : *L'Honnête Homme ou l'Art de plaire à la cour* (1630), Paris, P.U.F.
FAUCONNIER G. 1984 : *Espaces mentaux*, Minuit, Paris.
FAYOL M. 1987 : « Vers une psycholinguistique textuelle génétique : l'acquisition du récit », in *Connaître et le dire*, G. Pieraut-Le Bonniec éd., Mardaga, Bruxelles.
FLAHAUT F. 1979 : « Le fonctionnement de la parole », *Communications* n° 30, Paris, Le Seuil.
FONTANIER P. 1977 : *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs (1re éd. 1821).
FOUCAULT M. :
— 1966 : *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.
— 1969 : *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
Le Français aujourd'hui n° 79 1987 « Classes de textes / textes en classe », Paris.
FRANKE W. 1987 : « Textypen-Textsorten-Textexemplare : Ein Ansatz zu ihrer Klassifizierung und Beschreibung », *Zeitschrift für germanistische Linguistik* n° 15.
GENETTE G. :
— 1969 : « Vraisemblable et motivation », *Figures II*, Paris, Le Seuil.
— 1972 : *Figures III*, Paris, Le Seuil.
— 1983 : *Nouveaux Discours du récit*, Paris, Le Seuil.

GOFFMAN E. :
— 1974 (1967) : *Interaction Ritual*, trad. fr. *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit.
— 1973 (1959) : *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Tomes I et II, Paris, Minuit.
— 1987 (1981) : *Façons de parler*, Paris, Minuit.
GREIMAS A.J. :
— 1966 : *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
— 1970 : *Du sens I*, Paris, Le Seuil.
— 1983 : *Du Sens II*, Paris, Le Seuil.
GREIMAS A.J. et COURTES J. 1979 : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
GRICE H.P. 1975 : « Logic and Conversation », in *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, P. Cole et J. L. Morgan éds., Academic Press, Inc ; trad. fr. in *Communications* n° 30, 1979, Paris, Le Seuil.
GRIZE J.-B. :
— 1974 : « Argumentation, schématisation et logique naturelle », *Revue européenne des sciences sociales*, XII, n° 32, Genève, Droz.
— 1981 : « L'argumentation : explication ou séduction », *Linguistique et sémiologie : L'Argumentation*, P. U. de Lyon.
— 1981b : « Logique naturelle et explication », *Revue européenne des sciences sociales* n° 56, Tome XIX, Genève, Droz.
— 1990 : *Logique et langage*, Paris, Ophrys.
GUIRAUD P. 1969 : *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck.
HALLIDAY M.A.K. et HASAN R. 1976 : *Cohesion in English*, Longman.
HALTE J.-F. 1988 : « Trois points de vue pour enseigner les discours explicatifs », *Pratiques* n° 58, Metz.
HAMON Ph. 1981 : *Analyse du descriptif*, Hachette, Paris.
HEMPEL C. G. 1965 : *Aspects of Scientific Explanation*, New York, Free Press.
HENAULT A. 1983 : *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, P.U.F.
ISENBERG H. 1987 : « Cuestiones fundamentales de tipologia textual », in E. Bernandez éd., *Linguistica del texto*, Madrid.
JAKOBSON R. 1963 : *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
JANIN J. 1835 : « Conversation », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris.
KAHN P. 1988 : *Théorie et expérience*, Paris, éd. Quintette.
KERBRAT-ORECCHIONI C. :
— 1984 : « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* n° 41, Metz.
— 1990 : *Les Interactions verbales*, tome 1, Paris, A. Colin.
KIBEDI VARGA A. :
— 1979 : « Texte, discours et récit », *Revue d'esthétique* 1/2, UGE 10/18, n° 1324.

— 1988 : « Scènes et lieux de la tragédie », *Langue française* n° 79, Paris, Larousse.
KINTSCH W. :
— 1981-1982 : « Aspects de la compréhension de texte », *Bulletin de psychologie*, Tome XXXV, n° 356, Paris.
— 1982 : « Text representation », in *Reading expository material*, W. Otto et S. White éds., New York, Academic Press.
KINTSCH W. et DIJK T.A. van 1984 : « Vers un modèle de la compréhension et de la production de textes » (*Psychological Review* 1978, 85, 5) traduction française in G. DENHIÈRE 1984.
KLEIBER G. 1990 : *La Sémantique du prototype*, Paris, P.U.F.
KLEIBER G. et RIEGEL M. 1978 : « Les grammaires floues », in *La Notion de recevabilité en linguistique*, R. Martin éd., Paris, Klincksieck.
KUENTZ P. 1970 : « Lecture d'un fragment de *Britannicus* », *Langue française* n° 7, Paris, Larousse.
LABOV W. et WALETZKY J. 1967 : « Narrative Analysis : Oral Versions of Personnal Experience », pages 14-44 de *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, Washington University Press.
LABOV W. 1972 : « La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative », chapitre 9 de *Language in the Inner City*, trad. fr. : *Le Parler ordinaire I*, Paris, Minuit, 1978.
LA BRUYÈRE 1688 : « L'esprit de la conversation », *Les Caractères*.
Langue française n° 74, 1987 : « La typologie des discours », Paris, Larousse.
LAROUSSE P. : Articles « Descriptif » et « Description », in *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*.
LE BOSSU Père R. 1675 (1981) : *Traité du poème épique*, Helmut Buske, Hambourg.
LECLAIRE-HALTE A. :
— 1988 : « Elémentaire, mon cher Watson ! Explicatif et narratif dans le roman policier », *Pratiques* n° 58, Metz.
— 1990 : « Explication et récit dans les textes de fiction », *Pratiques* n° 67, Metz.
LEFRANC E. 1880 : *Traité théorique et pratique de littérature*, Paris et Lyon, Librairie Victor Lecoffre.
LESSING 1964 (1766) : *Laocoon*, Paris, Hermann.
LONGACRE R.E. 1982 : « Discourse typology in relation to language typology », in Sture Allen éd. : *Text Processing, Proceedings of Nobel Symposium* 51, Stockholm, Almquist et Wiksell.
MAHMOUDIAN M. 1989 : *La Linguistique*, Paris, Seghers.
MAINGUENEAU D. 1990 : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
MARIN L. 1986 : *La Parole mangée*, Paris, Klincksieck.

MARMONTEL J.-F. 1818-1819 : « Dialogue philosophique ou littéraire », « Dialogue poétique », *Éléments de littérature* (1787), *Œuvres complètes*, 18 vol., Paris, Verdière, t. XIII.
MARTIN R. 1987 : *Langage et croyance*, Bruxelles, Mardaga.
MERE Chevalier de 1930 : « De la conversation » (1677), *Œuvres*, Paris, Belles-Lettres.
MILNER J.-C. 1978 : *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil.
MINK L. O. 1969-1970 : « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History* (I), Charlottesville.
MOESCHLER J. 1985 : *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier.
MOESCHLER J. et REBOUL A. 1985 : « Discours théâtral et analyse conversationnelle », *Cahiers de linguistique française* n° 6, Université de Genève, Droz.
MOLINO J. 1990 : « Thèses sur le langage, le discours, la littérature et le symbolisme », *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, K.W. Hempfer et P. Blumenthal éds., Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
MORTARA-GARAVELLI B. 1988 : « Tipologia dei testi » article 246 de *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, vol. IV (Italiano, Corso, Sardo), G. Holtus et al. éds., Niemeyer, Tübingen.
NEF F. 1980 : « Notes pour une pragmatique textuelle. Macro-actes indirects et dérivation rétroactive », *Communications* n° 32, Le Seuil, Paris.
PAVEL Th. 1976 : *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris, Klincksieck.
PERELMAN C. 1983 : « Logique formelle et argumentation », in P. Bange et al. éds. : *Logique, argumentation, conversation*, Berne, Peter Lang.
PERELMAN Ch. et OLBRECHT-TYTECA L. 1988 : *Traité de l'argumentation*, Éditions de l'Université de Bruxelles.
PERRAULT Ch. 1971 : *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences : dialogues, avec le poème du siècle de Louis le Grand et une épître en vers sur le génie*, Genève, Slatkine Reprints (1re éd. Paris, 1692-1697).
PETITJEAN A. :
— 1984 : « La conversation au théâtre », *Pratiques* n° 41, Metz.
— 1989 : « Les typologies textuelles », *Pratiques* n° 62, Metz.
PEYTARD J. 1982 : « Les variantes de ponctuation dans le chant premier des *Chants de Maldoror* », in *Genèse du texte : les modèles linguistiques*, C. Fuchs et al. éds., Éditions du C.N.R.S., Paris.
PLANTIN Ch. 1990 : *Essais sur l'argumentation,* Paris, Kimé.
POE E.A. 1951 : « La Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses, Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
Pratiques :
— n° 56 1987 : « Les types de textes », Metz.
— n° 62 1989 : « Classer les textes », Metz.

PROPP V. 1928 : *Morfologija skazki*, Leningrad, 1969 (2e éd), Nauka. Trad. fr. 1970, Paris, Le Seuil, collection « Points » n° 12.
RASTIER F. 1989 : *Sens et textualité*, Paris, Hachette.
REMI-GIRAUD S. 1987 : « Délimitation et hiérarchisation des échanges dans le dialogue », in *Décrire la conversation*, Presses Universitaires de Lyon.
REVAZ F. 1987 : « Du descriptif au narratif et à l'injonctif », *Pratiques* n° 56, Metz.
RICARDOU J. 1978 : « Le texte en conflit », in *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, Paris.
RICHER J.-J. 1991 : *Approche typologique des textes et enseignement du FLE/FLS*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Rouen.
RICŒUR P. :
— 1980 : « Pour une théorie du discours narratif », *La Narrativité*, D. Tiffeneau éd., Paris, Éditions du C.N.R.S.
— 1983, 1984, 1985 : *Temps et récit*, volumes I, II, III, Paris, Le Seuil.
— 1986 : *Du texte à l'action*, Esprit/Seuil, Paris.
ROULET E. 1981 : « Échanges, interventions et actes de langage dans la structure de la conversation », *Études de linguistique appliquées* n° 44, Paris, Didier.
ROULET E. et al. 1985 : *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang.
ROUSTAN M. 1904 : *Le Dialogue*, Paris, Paul Delaplane.
RUWET N. 1975 : « Parallélismes et déviations en poésie », in *Langue, discours, société*, J. Kristeva et al. éds., Paris, Le Seuil.
SANGSUE D. 1987 : *Le Récit excentrique*, Paris, Corti.
SARRAUTE N. 1956 : « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
SARTRE J.-P. 1947 : « Explication de *L'Étranger* », *Situations* I, Paris, Gallimard.
SCHEGLOFF C.A. 1982 : « Discourse as an interactional achievement : some uses of "uh huh" and other things that come between sentences », in D. Tannen éd., *Analysing Discourse : Text and Talk*, Washington D. C., Georgetown University Press.
SCHÉRER J. 1966 : *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet.
SCHNEUWLY B. 1987 : « Quelle typologie de textes pour l'enseignement ? Une typologie des typologies », in *Apprendre/enseigner à produire des textes écrits*, De Boeck, Bruxelles.
SCHWITALLA J. 1978 : « Essais pour l'analyse de l'orientation et de la classification des dialogues », *Stratégies discursives*, Lyon, P. U. L.
SIMON C. 1986 : *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit.
SIMONIN-GRUMBACH J. 1975 : « Pour une typologie du discours », in Kristeva et al. : *Langue, discours, société*, Paris, Le Seuil.
SINACEUR H., 1978 : « Logique et mathématique du flou », *Critique* n° 372, Paris, Minuit.

SPRENGER-CHAROLLES L. 1980 : « Le résumé de texte », *Pratiques* n° 26, Metz.
SUMPF J. 1969 : « Le problèmes des typologies », *Langages* 13, Paris, Didier/Larousse.
TODOROV T. 1981 : *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil.
TOMACHEVSKI B. 1965 (1925) : « Thématique », in T. Todorov éd. : *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.
TOULMIN S.E. 1958 : *The Uses of Argument*, Cambridge, Cambridge University Press.
VANNIER A. 1912 : *La Clarté française, l'art de composer, d'écrire et de se corriger*, Paris, Nathan (4e éd.).
VAPEREAU G. 1876 : *Dictionnaire universel de Littérature*, tome I, Hachette.
VIGNAUX G. 1988 : *Le Discours acteur du monde*, Ophrys.
VIGNER G. 1990 : « Un type de texte : le dire de faire », *Pratiques* n° 66, Metz.
VIOLLET-LE-DUC E. L. N. 1835 : Article « Descriptif » du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris et Lausanne, Belin-Mandar et Rouiller, vol. XX.
VIRTANEN T. et WARVIK B. 1987 : « Observations sur les types de textes », *8e Rencontre des professeurs de français de l'enseignement supérieur, Publication du Département des Langues Romanes* 6, Université d'Helsinki.
VYGOTSKY L.S. 1962 (1934) : *Thought and Language*, Cambridge, MIT Press.
WEINRICH H. 1973 (1964) : *Le Temps*, Paris, Le Seuil.
WERLICH E. :
— 1975 : *Typologie der Texte*, Heidelberg, Quelle und Meyer.
— 1975b : *Text analysis and Text production*, 1. « Stories and Reports », 2. « Impressionnistic and Technical Descriptions », Dortmund.
WEY F. 1845 : *Remarques sur la langue française au dix-neuvième siècle, sur le style et la composition littéraire* 2 vol., Paris, Firmin Didot.

Table des matières

Chapitre 4
Le prototype de la séquence argumentative

Chapitre 5
Le prototype de la séquence explicative

Chapitre 6
Le prototype de la séquence dialogale

Chapitre 7
Un exemple d'hétérogénéité réglée :
le monologue narratif dans le théâtre classique

fac.

L'hétérogénéité compositionnelle des textes défie toute tentative de typologie. En parlant moins de *types de textes* que de *prototypes de séquences* (narratif, descriptif, argumentatif, explicatif et dialogal), cet essai apporte des réponses originales, dans une perspective linguistique et textuelle attentive à certains acquis de la rhétorique classique et de la recherche cognitive contemporaine.

Jean-Michel Adam, professeur de linguistique française à l'université de Lausanne, docteur d'Etat, a publié, dans la même collection, *Le Texte narratif* (1985) et, avec A. Petitjean, *Le Texte descriptif* (1989). Il est également l'auteur de *Linguistique et discours littéraire* (avec J.-P. Goldenstein), de *Pour lire le poème, Le Récit, Éléments de linguistique textuelle* et *Langue et littérature.*



